LITERATOS
EN 90 MINUTOS

PAUL STRATHERN

PACK 2

TOLSTÓI

POE

VIRGINIA WOOLF

DOSTOIEVSKI

D. H. LAWRENCE

KAFKA

Siglo XXI de España / En 90 minutos

Paul Strathern

Literatos en 90 minutos (Pack 2)

(Tolstói, Poe, Virginia Woolf, Dostoievski, D. H. Lawrence y Kafka)

Diseño de portada
RAG

Reservados todos los derechos. De acuerdo a lo dispuesto en el art. 270 del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes sin la preceptiva autorización reproduzcan, plagien, distribuyan o comuniquen públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

Nota a la edición digital:

Es posible que, por la propia naturaleza de la red, algunos de los vínculos a páginas web contenidos en el libro ya no sean accesibles en el momento de su consulta. No obstante, se mantienen las referencias por fidelidad a la edición original.

© De esta edición, Siglo XXI de España Editores, S. A., 2017
para lengua española

Sector Foresta, 1
28760 Tres Cantos
Madrid - España

Tel.: 918 061 996
Fax: 918 044 028

www.sigloxxieditores.com

ISBN: 978-84-323-1886-3

TOLSTÓI
EN 90 MINUTOS

PAUL STRATHERN

SIGLO XXI ESPAÑA

Siglo XXI de España / En 90 minutos

Paul Strathern

Tolstói

en 90 minutos

Traducción: Sandra Chaparro Martínez

Alguien dijo en una ocasión que las novelas de Tolstói no eran arte, sino fragmentos de vida. Considerado uno de los mejores novelistas de todos los tiempos, Tolstói ocupa un lugar junto a Homero, Dante, Shakespeare y Goethe: el grupo de los cinco mejores escritores de la tradición literaria occidental. Hasta en sus obras maestras, *Guerra y paz* y *Anna Karenina,* el profeta que habitaba en Tolstói doblega en ocasiones al magnífico escritor. Pero se le perdona este pequeño defecto, al igual que su enorme ego, gracias a la fuerza de su talento literario y la grandeza de sus ideas. Novelista, genio, anarquista cristiano, sabio, santo y filósofo moral, la vida de Tolstói fue un largo viaje espiritual lleno de sucesos.
En *Tolstói en 90 minutos,* Paul Strathern nos ofrece un relato tan conciso como experto sobre la vida y obra de Leo Tolstói, explicando su influencia sobre la literatura y la lucha de la humanidad por entender su lugar en el mundo. El libro incluye asimismo una cronología de su vida y época, así como lecturas recomendadas para quienes quieran saber más.

«90 minutos» es una colección compuesta por breves e iluminadoras introducciones a los más destacados filósofos, científicos y literatos de todos los tiempos. De lectura amena y accesible, permiten a cualquier lector interesado adentrarse tanto en el pensamiento, los descubrimientos y la obra de cada figura analizada como en su influencia posterior en el curso de la historia.

Diseño de portada
RAG

Reservados todos los derechos. De acuerdo a lo dispuesto en el art. 270 del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes sin la preceptiva autorización reproduzcan, plagien, distribuyan o comuniquen públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

Nota editorial:
Para la correcta visualización de este ebook se recomienda no cambiar la tipografía original.

Nota a la edición digital:
Es posible que, por la propia naturaleza de la red, algunos de los vínculos a páginas web contenidos en el libro ya no sean accesibles en el momento de su consulta. No obstante, se mantienen las referencias por fidelidad a la edición original.

Título original
Tolstoi in 90 minutes

© Paul Strathern, 2006

© Siglo XXI de España Editores, S. A., 2017
para lengua española

Sector Foresta, 1
28760 Tres Cantos
Madrid - España

Tel.: 918 061 996
Fax: 918 044 028

www.sigloxxieditores.com

ISBN: 978-84-323-1852-8

Introducción

Se suele decir que Homero, Dante, Shakespeare, Goethe y Tolstói son los cinco mejores escritores de la tradición literaria occidental. De entre ellos, Tolstói es el más autobiográfico y el más moderno, lo que significa que sabemos mucho más sobre él que sobre los demás. El retrato que obtenemos es el de un individuo realmente peculiar, y eso nos hace sospechar que tal vez los otros cuatro también fueran menos corrientes de lo que indican las descripciones que nos ha legado la tradición.

Puede que Tolstói tuviera un gran talento, pero siempre fue de la mano de un ego igualmente grande. Eso no significa que fuera presuntuoso; todo lo contrario, procuraba ser humilde, a pesar de que la humildad era totalmente ajena a su naturaleza. Tolstói tenía un ego dominante. Decía a todo el mundo lo que debía hacer, creer y, en último término, de qué iba la vida en general.

En sus primeras obras apenas podía ocultar este rasgo de carácter. Luego logró controlar su ego gracias a un gran talento. En ocasiones, el viejo profeta del Viejo Testamento que habitaba en él se apodera del soberbio escritor, incluso en algunas de sus obras maestras como *Guerra y paz* y *Anna Karenina,* pero si uno es capaz de apreciar el esplendor de su talento literario, le perdona todo. Se podría decir que es un rasgo de su naturaleza, tal vez uno imprescindible. Puede que un artista con una visión tan amplia no tenga más remedio que dotar a sus obras de un aspecto moral. El desequilibrio, ese intimidante aburrimiento que emerge fugazmente, nos permite apreciar lo difícil que es mantener un equilibrio constante cuando se dispone de tanto talento. Los últimos capítulos de *Guerra y paz,* en los que la guerra prevalece sobre la paz, merecen al menos algo de justa indignación. Quizá el lector de gusto refinado prefiera una mera descripción de la estupidez y la brutalidad a gran escala para reservarse su juicio, pero Tolstói, en su sabiduría, lo veía de otra manera. Quería proponer su propia teoría de la historia, que parece aceptable en el marco de su obra maestra.

En años posteriores, su ego, lejos de ser un defecto, contribuiría a su talento creativo. Tolstói expresaba opiniones sobre todo y tenía mucho que decir del mundo que le rodeaba, mientras que Rusia, sin duda, precisaba de alguien valiente, que, como nuestro autor, denunciara las colosales injusticias cometidas en su seno. Por entonces, su visión del mundo era la de un santo: la única esperanza para los habitantes de la Santa Rusia era aspirar a la santidad, como él mismo. Su utopía hubiera convertido el país en una tierra de peregrinos semicristianos y sencillos campesinos. No era la idea aberrante de un gran escritor que compadece a las dolientes masas de su nación. Su contemporáneo, Dostoievski, acabó adoptando una visión muy similar en los últimos años de su vida. Lo más extraordinario es que esta visión del mundo se haya mantenido durante el largo y ateo siglo XX, y aún se defienda en nuestro siglo XXI: la solución sugerida por Solzhenitsyn para acabar con los problemas de Rusia se parece sorprendentemente a la de sus grandes predecesores.

Pero no debemos olvidar, que antes de alcanzar este nadir, la vida de Tolstói fue un

largo viaje espiritual del que surgieron algunas de las mejores piezas literarias que ha conocido la humanidad.

Vida y obra de Tolstói

León Nikoláievich Tolstói nació el 28 de agosto (9 de septiembre del calendario nuevo) de 1828 en la casa familiar de Yásnaia Poliana, a unos 160 kilómetros al sur de Moscú, en la provincia de Tula. Era el cuarto hijo del conde Nikoláievich Ilich Tolstói, quien pertenecía a una de las principales familias de Rusia, cuyos miembros habían destacado en el cuerpo diplomático. Durante los primeros años del pequeño León hubo muchas muertes y muchas mudanzas en la familia. Su madre, la princesa Volkónskaya, murió antes de que él cumpliera los dos años. La familia se trasladó a Moscú, donde su padre moriría siete años después, tras lo cual estuvo bajo la custodia de su abuela durante algo menos de un año, hasta que ella también falleció. En 1841, Tolstói y sus cuatro hermanos se mudaron a Kazán, una ciudad de provincias situada a unos 800 kilómetros al este de Moscú, donde una tía se ocupó de ellos. A pesar de los traslados y de las muchas muertes que asolaron a la familia durante su infancia, Tolstói la recordaría como un periodo feliz, lleno de las típicas escenas idílicas de la vida de los rusos de clase alta:

> Cuando llegamos a los campos de Kalina vimos que el carro ya estaba ahí y colmaba sobradamente nuestras expectativas: un carro tirado por un único caballo con el mayordomo en el pescante. Bajo el heno asomaban un samovar, una cubeta con un molde para helados y otros atractivos fardos y cajas. No había error posible: significaba té al aire libre, con helado y fruta. Expresamos ruidosamente nuestro placer al ver el carro, porque tomar el té en el bosque, sobre el césped, y en general en cualquier lugar donde nunca hubieras tomado té antes, era fantástico.

El joven León estudió en casa con preceptores privados hasta que lo mandaron al *Gymnasium* (instituto de bachillerato) de Kazán al cumplir los 14 años. Por esa época tuvo su primera experiencia sexual, un suceso que llegó a cobrar gran importancia para él. La vida monástica debía ser bastante laxa en Kazán, pues, según Tolstói, su hermano mayor Sergei le había llevado a la celda de uno de los monasterios donde había alojada una prostituta. Tolstói perdió su virginidad con esta mujer y recordaba: «Después me senté a los pies de la cama de la mujer y me eché a llorar». Estaba tan avergonzado y se sentía tan culpable que permanecería casto durante algún tiempo.

En 1844, a los 16 años, Tolstói se matriculó en la Universidad de Kazán, cuyo rector era el matemático mundialmente famoso Nikolái Lobachevski, descubridor de la geometría no euclidiana. Tras el acceso al trono del zar Nicolás I, en la década de 1820, Lobachevski había introducido muchas reformas en la Universidad de Kazán para elevar su nivel educativo. Pero luego Nicolás I se había convertido en un autócrata reaccionario, que sería recordado como «el emperador que congeló a Rusia durante tres décadas», y la Universidad de Kazán recuperó su provincianismo. Tolstói empezó a estudiar lenguas orientales con la intención de entrar en el cuerpo diplomático, pero como no estudiaba lo suficiente tuvo que contentarse con hacer un curso más fácil: el de derecho. Le gustaba emborracharse, como a muchos jóvenes caballeros, le encantaba montar a caballo y lucir buena ropa. Pero bajo esa superficie siempre hubo un joven fuerte al que preocupaba el estado de su alma.

Tolstói había empezado a leer al escritor romántico y filósofo del siglo XVIII Jean-Jacques Rousseau, cuyas palabras fueron para él una revelación. «Creí estar leyendo mis propios pensamientos», recordaría más tarde. También leyó la novela edificante de Rousseau, *Emilio o de la educación,* en la que el filósofo hablaba del tipo de educación capaz de convertirnos en seres humanos plenos. Como es sabido empieza así: «Todo lo que sale de las manos del Creador es bueno; todo degenera en manos del hombre». Rousseau afirma que la educación de su época es inadecuada porque no tiene en cuenta lo que somos. En un pasaje narra la vida de un joven campesino de Saboya, que se hace ordenar sacerdote sin haber tenido tiempo de asumir la naturaleza de los votos. Aunque es un hombre sumamente piadoso, le atormenta no ser capaz de permanecer casto. Perplejo, empieza a buscar la verdad y decide que «nuestro primer deber es para con nosotros mismos». Reconoce que su conciencia es la voz de su alma: «el instinto divino, la voz inmortal de los cielos».

Tolstói tenía dudas religiosas y dedicaba tiempo a temas de fe. Estudiaba el catecismo y rezaba, pero a la vez admitía: «Me daba perfecta cuenta de que todo lo que decía el catecismo era mentira». Como muchos jóvenes de su edad sentía impulsos contradictorios. Seguía decidido a ser funcionario, pero empezaba a darse cuenta de que todo el sistema de gobierno de Rusia era injusto sin remedio. Anhelaba algo de pureza espiritual, pero la lujuria era más fuerte que él y buscaba prostitutas gitanas. Aunque a menudo actuaba con la arrogancia propia de su aristocrático linaje, no podía evitar sentir compasión por la pobre gente que veía a su alrededor. Su familia pertenecía a la aristocracia rural, pero procedía de una rama venida a menos de los Tolstói y, en su época de estudiante, León tenía mucho menos dinero que sus pares de la aristocracia.

En 1847 Tolstói dejó la Universidad de Kazán sin haber obtenido título alguno; según la versión oficial, debido a «mala salud y circunstancias familiares». La verdad es que estuvo hospitalizado un tiempo, recibiendo un doloroso tratamiento con mercurio para curarse de una enfermedad venérea. Tras este episodio se avergonzaba del sexo más que nunca y, decidido a vivir una vida pura y apropiada, se puso al frente de la administración de la propiedad familiar en Yásnaia Poliana. En vez de llevar un crucifijo colgando del cuello, llevaba un medallón con el retrato de su héroe Rousseau. Deseando llevar a la práctica las ideas del filósofo, decidió formarse adecuadamente e intentar mejorar las condiciones de trabajo de los siervos de la hacienda, que vivían como esclavos.

Sabemos lo que pasaba por la cabeza de 19 años de Tolstói porque empezó a escribir un diario en el que, más que lo que hacía, registraba lo que pensaba. Examinaría sus ideas, principios y fracasos en un diario hasta el fin de sus días. En una entradilla escribía:

> Sería el hombre más desgraciado del mundo si no lograra hallar un propósito en esta vida, un propósito que ha de ser tan general como útil, porque cuando mi alma inmortal esté plenamente madura, pasará de forma natural a un plano de existencia superior apropiado. Así, mi vida será un tender constante y activo en pos de ese propósito.

Fija reglas de conducta, pero siempre necesita más: «Resulta más sencillo escribir diez volúmenes de filosofía que llevar a la práctica un único precepto». Empieza a leer a Dickens y a vestir un blusón de algodón y zapatillas sin medias en un intento por vivir la «vuelta a la naturaleza» de Rousseau; pasa horas tumbado bajo un árbol «comunicándose con la naturaleza».

Fue inevitable que acabara aburriéndose de vivir en las profundidades del campo vestido al modo campesino. En 1848 empezó a hacer viajes a Moscú, donde jugaba, bebía y visitaba prostitutas. Entremedias leía en la prensa las noticias sobre las revueltas que habían tenido lugar en varias ciudades de Europa durante «el año de las revoluciones».

Al año siguiente Tolstói decidió retomar su formación académica y se matriculó en la Universidad de San Petersburgo para estudiar derecho. Pero abandonó los estudios dos semestres después, mientras seguía llevando una vida disipada y azarosa, incurriendo en enormes deudas en San Petersburgo, Moscú y la capital provincial de Tula. En ningún momento dejó de leer, y en 1851 hizo el primer intento serio de escribir, cuyo resultado fue *Un cuento de ayer,* una pieza de aprendiz en la que intentaba describir detalladamente sucesos que tenían lugar en un único día. Nunca lo terminó, pero se embarcó en otro proyecto literario, una descripción de sucesos de su infancia, que se adaptaba mejor a su talento. En abril de 1851 emprendió viaje de nuevo y se unió a su hermano Nikolái, que era oficial del ejército en el Cáucaso.

Fue allí a acompañar a su hermano en una expedición de castigo contra tribus rebeldes, donde Tolstói vio por primera vez acción militar. Durante el invierno en Tiflis (hoy Georgia), Tolstói acabó *Historia de mi infancia,* que había escrito a primera hora de la mañana o tras un día de caza con su hermano. Reescribió el manuscrito tres veces, prestando una meticulosa atención al detalle. Anotó en su diario:

> Debo destruir sin piedad todos aquellos pasajes que no queden lo suficientemente claros, todo lo que sea grandilocuente o irrelevante, en otras palabras, todo lo que no me satisfaga por bueno que sea.

Envió el manuscrito a *El contemporáneo [Sovremennik],* la revista literaria más importante de San Petersburgo. Su editor, el poeta Nikolái Nekrásov, reconoció en el manuscrito el talento de un autor desconocido que se limitaba a firmar L. N. T. y decidió publicarlo sin más. En *Historia de mi infancia* se aprecia, desde las primeras líneas, el estilo maduro de Tolstói en estado embrionario, con su atención al detalle narrativo, la claridad y el aplomo, que obtenía reescribiendo continua y meticulosamente. El autor revive las experiencias al contarlas, y lo hace de forma tan directa que al lector le parece estar presente:

> El 12 de agosto de 18.., exactamente tres días después de mi décimo cumpleaños, en el que había recibido maravillosos regalos, Karl Ivanich me despertó a las siete de la mañana matando una mosca justo encima de mi cabeza con una bolsa de azúcar de papel azul atada a un palo. Lo hizo tan torpemente que se le enganchó en una pequeña pintura de mi santo protector, que pendía de la cabecera de roble de mi cama, y la mosca muerta me cayó en la cabeza.

Las palabras no interfieren entre el lector y la escena, son la consciencia agudizada de Tolstói. En un pasaje describe lo que le sucede:

> Surgen tantos recuerdos cuando intento resucitar en la imaginación los rasgos del ser querido, que los percibo de forma difusa, como cuando se tienen los ojos llenos de lágrimas. Son las lágrimas de la imaginación. Cuando intento recordar a mi madre como era por entonces, solo logro vislumbrar sus ojos castaños […] su nuca, justo por debajo del nacimiento de sus cortos rizos, el cuello bordado de blanco y la mano delicada y marchita que me acariciaba tan a menudo.

Historia de mi infancia es desigual. Los recuerdos, sobre todo de su madre, son una reconstrucción imaginativa de lo que desea ver. Son recuerdos artificiales y, al crearlos, el escritor de 23 años inserta sus maduras percepciones en la visión del niño. En ocasiones, la claridad ni siquiera se debe a Tolstói, sino a influencias que no ha digerido del todo; algunos pasajes son casi una copia de las percepciones del niño David Copperfield.

Pero el efecto general es impresionante, y esta primera pieza que publicó captó la atención de figuras importantes. Dostoievski, que estaba en Siberia en el exilio, se mostró impresionado, y Turguénev no ahorró alabanzas al misterioso L. N. T., afirmando: «Cuando este vino madure, será néctar para los dioses». Tolstói estaba encantado con las buenas críticas que había recibido *Historia de mi infancia.* Ya no le cabía duda de lo que quería hacer con su vida: sería escritor. Inmediatamente empezó a pensar en una nueva serie de cuentos e hizo muchos esquemas, pero no pudo escribir los relatos porque se había enrolado en el ejército y era cadete en el Cáucaso. En el ejército, Tolstói vivió algunas aventuras y participó en combates varias veces. En una ocasión casi lo mata una granada, en otra, a duras penas evitó ser apresado por los rebeldes chechenos. En 1854 estalló la Guerra de Crimea y británicos y franceses mandaron una fuerza expedicionaria al sur de Rusia. Tolstói pasó temporadas en Sebastopol, donde todo era guerra, participando en una serie de batallas caóticas y viendo mucha matanza innecesaria. Pero, pese a todo, los demás oficiales y él sacaban tiempo para jugar y estar de juerga en sus cuarteles. Tolstói pudo completar en su tiempo libre *La incursión,* un relato que se publicó en la revista *El contemporáneo,* y empezó a escribir lo que luego serían sus *Relatos de Sebastopol.*

La incursión es un relato basado en las acciones militares en las que había participado Tolstói el año anterior. En él describe el heroísmo, los caprichos del destino y a los soldados implicados. Cada uno de los personajes cobra vida, por la sencilla razón de que el autor los crea en cuerpo y alma; en realidad son diferentes aspectos de él mismo. Compensa la insatisfacción que le produce su vida viviendo otras con debilidades diferentes. Sin embargo, *La incursión* también cumple un propósito moral, pues el autor afirma desafiante, que le «interesa más saber cómo y con qué sentimientos mata un soldado a otro que conocer la formación de los ejércitos en Austerlitz o Borodino». Desgraciadamente este aspecto moral del relato de Tolstói sería eliminado por los censores, y lo que se publicó en *El contemporáneo* era una versión truncada.

Relatos de Sebastopol se basa en las experiencias de Tolstói durante el asedio al puerto

de Crimea y a la mayor de sus bases navales rusas. Los *Relatos de Sebastopol* tienen carácter experimental, pero a pesar de las técnicas literarias de primerizo que utiliza, la fuerza y claridad de las palabras es innegable. En el primer relato, *Sebastopol en diciembre,* evoca los escenarios con una lucidez soberbia. Estamos ya ante la obra de un maestro, conocedor del efecto que produce, que evoca al detalle un mundo entero sin gastar en ello ni una palabra superflua:

> La actividad del día reemplaza gradualmente a la quietud de la noche. Aquí, un pelotón de soldados que va a relevar a los centinelas haciendo un ruido metálico con sus mosquetes al pasar; un médico, que se dirige apresuradamente hacia su hospital; un soldado, que se desliza fuera del refugio para lavarse con agua helada el rostro curtido, reza sus oraciones vuelto hacia el horizonte enrojecido, persignándose con rapidez. Pasa un carro tártaro de ruedas chirriantes, tirado por dos camellos, que va camino al cementerio donde recibirán sepultura los cadáveres ensangrentados que, apilados, llenan el vehículo hasta arriba.

Tolstói expresa a la vez el horror y el exotismo de la escena: estamos ante la miseria universal de la guerra y la muerte, pero, sin embargo, la escena está completamente centrada en un lugar y un momento concretos. El relato retrata la camaradería y el heroísmo de los soldados rasos, que, asediados, defienden su pieza de artillería del fuego enemigo. A pesar de que sus vidas corren peligro los hombres ríen, se pelean y juegan a las cartas en sus refugios. Tolstói toma la atrevida decisión de describir las escenas de Sebastopol en segunda persona del singular. Lo hace aposta, pues ayuda a introducir sutilmente al lector en la escena que describe, pero al mismo tiempo le permite participar en la conversación que el autor mantiene consigo mismo:

> Cuando sientes que tú también estás en Sebastopol, no puedes evitar que el orgullo y cierta sensación de heroísmo invadan tu alma; la sangre fluye más deprisa por tus venas y no hay nada que puedas hacer al respecto.

Cuenta la leyenda que cuando el zar Alejandro II leyó estas palabras, se sintió conmovido en lo más hondo por el patriotismo que reflejaban y ordenó: «Que protejan la vida de este joven». El segundo relato, *Sebastopol en mayo,* acaba con las siguientes palabras:

> El héroe de mis relatos, aquel a quien amo con todas las fuerzas de mi alma, a quien he tratado de reproducir en toda su gloria, el que siempre ha sido y siempre será admirable, ¡es la verdad!

Tolstói intentaría sinceramente ser fiel a estas palabras durante toda su vida de escritor, pero su credo literario era excesivo para el censor. A pesar de su patriotismo y de la complacencia del zar, *Sebastopol en mayo* fue muy censurado por «antipatriótico»; había que proteger a la gente de la sórdida y sangrienta verdad sobre lo que estaba ocurriendo en el frente de Crimea.

En 1856 se firmó un tratado de paz entre Rusia, Gran Bretaña y Francia. Tras el fin de la Guerra de Crimea, Tolstói dejó el ejército y volvió a San Petersburgo, donde lo aclamaron como el próximo gran escritor de Rusia. Por entonces los intelectuales rusos ya tenían muy claro que la sociedad necesitaba reformas desesperadamente. Tolstói

simpatizaba con esas ideas, pero no quería participar en las intrascendentes pendencias que surgían entre las distintas facciones de intelectuales. Se peleó con Nekrásov y despreciaba a Turguénev y a sus amigos liberales que eran partidarios de una reforma gradual; su postura parecía una pose de moda. Por otro lado, Tolstói también estaba totalmente en contra de los militantes de extrema izquierda que querían la revolución; su ateísmo y sed de violencia atentaban contra todos los principios humanitarios que defendía. Al final se cansó de las interminables disputas y se fue a su casa de campo en Yásnaia Poliana. Sin embargo, las ideas que circulaban por Moscú le afectaban mucho más de lo que él creía. Como pensaba que el sistema de gobierno ruso era injusto, estaba dispuesto a hacer lo que estuviera en su mano para aliviar los sufrimientos que infligía. Tras su vuelta al campo decidió liberar a los siervos de su hacienda, aunque su iniciativa no tuvo grandes consecuencias.

Al año siguiente, Tolstói viajó a Europa occidental para completar su educación con el gran *tour* que realizaban tantos jóvenes aristócratas de la época. Tras resolver sus problemas con Turguénev y Nekrásov, fue con ellos a París, visitaron algunos burdeles y se comportaron como auténticos libertinos. Tolstói también fue testigo de una ejecución pública con guillotina. Aunque había visto muchas matanzas en Crimea, el suceso le produjo una honda impresión:

> Cuando vi la cabeza separada del tronco caer en la caja, entendí, no con mi mente, sino con todo mi ser, que no hay teoría sobre la razonabilidad de nuestro progreso actual capaz de justificar este acto, y que, aunque todo el mundo desde el principio de los tiempos pensara que era necesario recurriendo a tal o cual teoría, yo sabría que era innecesario y malo. De manera que lo que es bueno y lo que es malo no lo deciden ni lo que hace o dice la gente, ni el progreso: lo decidimos mi corazón y yo.

Aunque estas palabras fueron escritas mucho después, ya empezaba a experimentar este tipo de sentimientos. La única verdad que aceptaba era la suya. Pensaba al margen de la teoría, del progreso, de la historia y «de lo que dice la gente»; solo respondía ante «mi corazón y yo». La consciencia rousseauniana evolucionaba con él; quería ver el mundo real con la misma claridad con la que escribía sobre él. Pero esta «verdad» era una meta bastante inalcanzable, y sus intentos de ser honesto consigo mismo lo dejaban perplejo. En esa etapa de su vida apenas empezaba a tener opiniones capaces de resolver las contradicciones, sus ideas seguían siendo un remolino: «La ley del hombre, ¡qué tontería! La verdad es que el Estado es una conspiración diseñada exclusivamente para explotar y, sobre todo, corromper a sus ciudadanos».

Cuando dejó París viajó solo a Suiza en tren, un medio de transporte que encontró artificial y aburrido. Escribió a Turguénev:

> Por Dios viaja a donde quieras mientras no sea en tren. El ferrocarril es al viaje lo que el burdel al amor; igual de cómodo, pero también igual de humanamente mecánico y mortalmente monótono.

Tras viajar por Alemania volvió a casa y escribió algunos cuentos basados en sus experiencias en Europa. *Lucerna* es muy típico; se basa en un incidente que tuvo lugar durante la estancia de Tolstói en Suiza, que este anotó en su diario. Cuando caminaba

una tarde por Lucerna, Tolstói se encontró con un pobre y pequeño cantante callejero tirolés. Le conmovió tanto este hombre, pobre y desgraciado, que lo invitó a cantar delante de su hotel, el Schweitzerhof, uno de los mayores de la ciudad. Como nadie le daba dinero, Tolstói lo invitó a comer. Su gesto provocó una serie de situaciones embarazosas, cuando tanto los huéspedes del hotel como los sirvientes dejaron bien claro que despreciaban al humilde tirolés. Tolstói se despidió de él y empezó a recorrer confuso las calles oscurecidas, preguntándose a sí mismo: «¿Qué deseo tan ardientemente? No lo sé […] ¡Por Dios! ¿Qué soy? ¿Dónde voy? ¿Dónde estoy? Tolstói escribió estas palabras en su diario, pero el relato que escribió después también terminaba con una pregunta didáctica:

> ¿Quién es más civilizado y quién más bárbaro: el caballero que se levanta de la mesa resoplando cuando ve el traje raído del cantante y se niega a pagarle por su trabajo la millonésima parte de su fortuna […] o el pequeño cantante que se ha pasado veinte años en las carreteras con dos centavos en el bolsillo […] se ha ido humillado, hambriento y avergonzado para dormir en un lugar sin nombre o sobre un jergón de paja podrida?

Los críticos atacaron esta y otras historias de Tolstói por considerarlas demasiado indulgentes y subjetivas. No les gustaba esa desnuda arrogancia que Tolstói aún no sabía integrar en su arte. Empezó a escribir una novela, *Los cosacos,* en la que pretendía captar su vida y experiencias en el Cáucaso. Esta vez la fuerza del material obligó al autor a poner en juego todo su talento artístico y a limar su tendencia a opinar en el texto. Pero Tolstói se cansó de dedicarse solo a escribir. Dejó la literatura pensando que no era lo que quería escribir y se dedicó a administrar su hacienda de Yásnaia Poliana. La vida y carrera literaria de Tolstói podían haber acabado ahí, pues un día lo atacó un oso mientras cazaba y tuvo suerte de escapar con vida.

Tolstói se dedicó a mejorar la situación de sus siervos. Al principio se centró en la educación creando un colegio donde sus hijos pudieran aprender a leer y escribir. ¿Para qué?, cabría preguntar. ¿De qué les iba a servir la alfabetización a campesinos paupérrimos obligados a trabajar a todas horas en los campos de su amo? Tolstói respondía a esa crítica afirmando que los campesinos pronto empezarían a disfrutar la lectura en sí misma. Uno de los tutores contratados para enseñar en la escuela de campesinos de Tolstói recuerda que cuando llegó se encontró a un montón de niños en torno a un hombre de aspecto amable, con una larga barba negra y vestido como un campesino, que parecía el jefe de los siervos de la aldea. Pero resultó ser Tolstói mismo, que se había convertido en un «nativo» y vivía la vida de sus siervos, aunque por las noches volviera a su gran casa a cenar y dormir. Cuando se encontraba en los campos con alguno de sus siervos, probablemente lo abrazara y besara en un gesto rousseauniano de amor fraterno. «Sus barbas huelen maravillosamente, a primavera», escribió a una pariente, camarera de la reina en la corte. En el caso de las campesinas, su interés era más sensual, y si se cruzaba con alguna por el bosque, puede que la «sedujera». Al final se encaprichó de Aksinya Bazykina, la esposa de 23 años de uno de sus siervos. «Estoy más enamorado que nunca», escribió en su diario. «Es preciosa […] Hoy en el bosque grande; estoy loco, soy un animal. Tiene la nuca roja del sol.» Esta aventura se

convertiría en una relación más pausada de la que nacería un niño, que sería educado en el colegio de siervos de Tolstói antes de pasar a ser uno de los cocheros de la hacienda. Cosas así eran bastante frecuentes en las haciendas rusas de época zarista: el padre de Tolstói tenía un cochero nacido en idénticas circunstancias.

En verano, los pequeños alumnos de la escuela de Tolstói tenían que ayudar en los campos a recoger la cosecha; para acabar a tiempo todos trabajaban desde el amanecer hasta que se posaba el rocío de la noche. Tolstói había llegado a la conclusión de que necesitaba una metodología para enseñar en su pequeña escuela rural, y en julio de 1859 se fue a Alemania para estudiar las nuevas teorías aplicadas en las escuelas de allí. Tenía otra buena razón para visitar Alemania: su hermano Nikolái estaba tuberculoso en fase terminal y se encontraba en el balneario prusiano de Soden.

Muchos de los colegios que Tolstói visitó en Alemania eran extremadamente básicos:

> Una oración por el rey, castigos y palizas frecuentes, estudio basado en la memorización; de ahí no salen más que niños asustados y moralmente deformes por la presión a la que se los somete.

Sin embargo había profesionales alemanes que habían reflexionado sobre la mejor forma de enseñar a niños pequeños, y Tolstói tuvo la suerte de dar con un sobrino de Friedrich Fröbel, el fundador del sistema de los jardines de infancia. Tolstói, que nunca aceptaba nada de lo que se le decía, concedió rápidamente a Fröbel el honor de describirle su propia experiencia en el ámbito de la educación y lo que tenía en mente. Según el sobrino de Fröbel:

> Me dijo que el progreso en Rusia debe basarse en la educación pública, y que en su país daría mejores resultados que en Alemania, porque las masas rusas aún no habían sido echadas a perder por una educación distorsionada.

Tolstói tenía una fe inmensa en «las masas rusas». Consideraba que el campesinado, no contaminado por la educación y prácticamente al margen de la civilización en su estado de servidumbre, se parecía enormemente al noble salvaje de Rousseau. Pero la inocencia que creía apreciar en estos nobles salvajes no era más que un reflejo de su propia inocencia, de su propia y diáfana visión. No es que Tolstói fuera un ingenuo, en absoluto, pero su insistencia en ver el mundo a su manera a menudo lo situaba tan al margen de la civilización como sus siervos. Estaba aprendiendo a ver las cosas de forma diferente y su claridad de visión le permitía detectar hasta los matices más sutiles.

Este aspecto del carácter de Tolstói se hizo muy evidente cuando fue a visitar a su hermano, en Soden primero y en Hyeres, en la Francia meridional, después. Habían trasladado a Nikolái más al sur para que pudiera beneficiarse del clima templado. Allí, Tolstói pasó por la conmovedora experiencia de ver morir a Nikolái. Como anotara en su diario: «No nos comunicó que sentía aproximarse la muerte, pero me consta que vivía cada paso y probablemente sabría lo que le quedaba de vida». Tolstói decía ser capaz de ver el interior de la gente; era tan empático que parecía vivir sus vidas con ellos. Escribió sobre su hermano Nikolái:

> Quienes lo conocieron y asistieron a sus últimos minutos de vida dicen: «¡Qué forma más tranquila y

pacífica de morir!», pero yo sé lo agónico que fue, no se me escapaba ni una sola de sus sensaciones.

Tolstói no creaba personajes con sus palabras, los *vivía.*

En el funeral de su hermano a Tolstói se le ocurrió la idea de escribir un «evangelio práctico, una vida de Cristo materialista». A su vuelta a Rusia empezó a escribir de nuevo, pero no literatura, sino libros de texto, sencillos y claros, para uso escolar. Incluso llegó a fundar una revista, *Yásnaia Poliana,* en la que explicitaba sus ideas pedagógicas. Pero su forma de entender la educación no agradaba a todos, ni siquiera entre sus amigos intelectuales. Turguénev, que se encontraba en su mejor momento de fama y capacidad, no aceptaba las ideas de Tolstói, sobre todo cuando este hizo alusión a la educación que Turguénev dispensaba a su hija natural, pues esperaba que se convirtiera en una dama caritativa haciéndola remendar las ropas raídas de los pobres. Tolstói habló en este caso de «farsa hipócrita», Turguénev no quiso aceptar el calificativo y Tolstói lo retó a duelo. Esta reacción de Tolstói probablemente fuera motivada por la envidia. Puede que entendiera bien las reacciones de los demás, pero no siempre calibraba las suyas propias, a pesar del torturante autoanálisis al que se sometía. Afortunadamente el lance acabó en nada, pues Rusia pudo haber perdido por heridas de bala a otros dos de sus mejores escritores. (El gran poeta Pushkin había muerto en un duelo 24 años atrás, en 1837; cuatro años después, el poeta Lérmontov corrió una suerte parecida.)

En 1861, el nuevo zar, Alejandro II, promulgó un decreto de liberación de los siervos en el que se preveía que los propietarios debían conceder a cada siervo tierra suficiente como para mantenerse a sí mismos y a sus familias. El gobernador provincial de Tula nombró a Tolstói árbitro de la Paz de su distrito, encomendándole la tarea de mediar en la muchas e inevitables disputas que resultaron de la liberación. Tolstói tenía tendencia a tomar partido por los siervos en las disputas sobre la tierra, lo que indignó a los terratenientes locales, aunque las instancias de apelación solían anular las decisiones iniciales y darles la razón.

La policía secreta zarista llevaba vigilando a Tolstói desde que habían censurado sus *Relatos de Sebastopol.* Cuando llegó a sus oídos los rumores que circulaban sobre el colegio para los siervos y sus avanzadas ideas europeas, a lo que se sumaba la sospecha de que tenía una imprenta clandestina en su casa, decidieron pasar a la acción. Esperaron cautamente a que Tolstói se fuera de vacaciones en verano para realizar una redada en Yásnaia Poliana; pusieron la hacienda patas arriba y hasta drenaron el estanque. No encontraron nada incriminatorio y, cuando volvió Tolstói, se puso furioso. Envió inmediatamente una carta llena de indignación a su tía Alexandra, camarera de la reina en la corte:

> Si piensas en mi actitud política verás que siempre, sobre todo desde que he aprendido a amar mi escuela, me ha sido totalmente indiferente el gobierno. Y me resultaban más indiferentes todavía los liberales de ahora a los que desprecio con toda mi alma. Pero ya no puedo decir lo mismo. Este querido gobierno me produce repulsa y amargura, casi diría que lo odio.

Al parecer Tolstói iba endureciendo sus puntos de vista políticos, pero eso no

significaba que fuera a abrazar la causa revolucionaria. Le repelía la ineptitud con la que gobernaban sus pares aristócratas. Puede que tuviera alma de anarquista (en todo caso de uno con grandes principios y religioso), pero no por ello dejaba de ser un miembro de la clase alta con opiniones propias. Vivió entre sus siervos, pero mantuvo fuertes lazos sociales con los privilegiados, los aristócratas y los ricos terratenientes de clase media.

Los Behrs eran una de esas adineradas familias de clase media. Pasaban el verano en su hacienda situada a unos 55 kilómetros de Yásnaia Poliana. En una visita que les hizo, Tolstói se sintió atraído por su segunda hija, Sofía, de 17 años. Conocía a Sofía desde que era una niña, pero el cariño que le inspiró como mujer fue, como siempre, fruto de un impulso. Se encontraron a principios de agosto; él fue tras ella cuando su familia volvió a Moscú a finales de ese mes y le pidió matrimonio a mediados de septiembre. Cuando ella aceptó, Tolstói decidió que debían ser totalmente sinceros el uno con el otro, e insistió en que Sofía leyera sus diarios antes de casarse. En ellos hablaba de todos sus secretos, sobre todo de los más oscuros sexualmente hablando, incluidos detalles de sus encuentros con prostitutas de Kazán a París, de las enfermedades venéreas que había contraído, de sus encuentros con gitanas en el Cáucaso, de sus aventuras con sus siervas y hasta de su enamoramiento de la sierva Aksinya, a la que había dejado de ver recientemente. La inocente Sofía rompió a llorar y escribió después en su propio diario:

> No creo que me recupere nunca del golpe que supuso leer sus diarios cuando nos prometimos. Todavía recuerdo la agónica mordedura de los celos, el horror que me inspiró esa primera y terrible experiencia con la depravación masculina.

Sin embargo, contra todo pronóstico, Sofía perdonó a su León la larga lista de faltas que había leído con tanta atención y accedió a casarse con él; contrajeron matrimonio seis días después.

El matrimonio con Sofía dio estabilidad a Tolstói y pronto nació su primer hijo, Sergei, en Yásnaia Poliana. León y Sofía tenían una relación muy estrecha, debido a que él seguía insistiendo en que ella fuera leyendo sus diarios a medida que los escribía. Consignaba en ellos sus pensamientos más íntimos y a menudo sentimientos secretos y dolorosos. Pero Tolstói evolucionó en ese ambiente abierto gracias a la redención que le ofrecía Sofía al perdonar su mala conducta. Tolstói se confesaba por escrito: lo único que podía hacer era hablar fielmente de lo que sentía, pensaba y veía, tanto en sí mismo como en los demás.

La bendición de Sofía lo absolvía; se sentía completamente honesto. En este clima Tolstói se sentó a escribir de nuevo. Pero esta vez ya no se trataba de artículos sobre pedagogía, ni de tratados educativos, ni siquiera de historias didácticas para ilustrar sus principios y opiniones. Esta vez volvió a lo que hacía mejor: escribir literatura. Al principio no retomó la escritura para mejorar su autoconocimiento, sino por dinero. La hacienda generaba pocos ingresos, debido a su forma algo errática de administrar las propiedades, y ahora tenía una familia que mantener. Retomó *Los cosacos* y la terminó. Hasta entonces Tolstói había demostrado ser un escritor de gran talento, pero en *Los cosacos* pasó a un plano diferente: fue su primera obra maestra.

Se trata de la historia de un joven aristócrata llamado Olenin, quien tiene muchos de los rasgos de carácter que ostentaba el propio Tolstói una década antes:

> Olenin era un joven que nunca había acabado su formación universitaria ni prestado servicio en sitio alguno (solo había ostentado un cargo honorario en alguna oficina gubernamental); había dilapidado la mitad de su fortuna y cumplido los 24 años sin haber hecho nada ni haber elegido una carrera.

Harto de la sofisticada vida de Moscú, Olenin se va al Cáucaso, donde vive con los cosacos, cuya forma natural de vida y actitudes tradicionales renuevan su gusto por la vida. A lo largo de la novela nos topamos con un elenco de personajes bien definidos. Conocemos, por ejemplo, al alto y guapo Lukashka, de 22 años:

> Su amplio gabán circasiano estaba algo rasgado, llevaba la gorra echada hacia atrás, al modo de los chechenos, y las medias se le habían deslizado hasta debajo de las rodillas. No vestía ropas caras, pero las llevaba con esa afectación tan característica de los cosacos. Un auténtico valiente es corpulento, va vestido pobremente y tiene aspecto descuidado; lo único de valor que lleva son sus armas.

Asistimos con él a una caza de jabalí y observamos los torpes intentos de Olenin por ganarse su confianza. Nuestro protagonista admira al imponente y viejo cazador Eroshka, pero la singular forma de hablar del anciano no hace más que acentuar la brecha que existe entre ellos. Olenin se enamora de la «mujer diabólica», Marianka, que se siente conmovida por su timidez. Rápidamente se da cuenta de que, a pesar de la vitalidad que le inspira esta gente, nunca será parte de ellos. Pero aprende de sus experiencias, aprende mucho de sí mismo y reflexiona sobre algunas de sus conclusiones:

> La felicidad consiste en vivir para los demás; eso está claro. El ser humano siente la necesidad de ser feliz, por lo tanto es legítimo querer serlo. Pero si un hombre quiere satisfacer esta necesidad de forma egoísta, es decir, procurando fama y riquezas, las circunstancias impedirán que pueda satisfacer todos sus deseos. De modo que estos deseos no son legítimos, aunque la necesidad de ser feliz no sea mala en sí. ¿Qué deseos pueden satisfacerse siempre, al margen de las circunstancias? El deseo de amor y el de autosacrificio.

Tolstói no pudo renunciar a su necesidad de filosofar ni en este caso, pero en *Los cosacos,* sus reflexiones están más integradas, forman parte de la historia, que a pesar de contener largos y hermosos pasajes descriptivos, tiene una gran fuerza narrativa. El lector se interesa rápidamente por los cosacos, se implica en lo que sucede, desea saber cómo se resolverán las situaciones, qué ocurrirá a continuación. Al contrario que en descripciones previas del exótico Cáucaso, fruto de autores como Pushkin o Lérmontov, el lugar y sus gentes no se ven oscurecidos por nubes de romanticismo. Es un terreno montañoso, árido y duro, situado en los confines del mundo civilizado y habitado por gentes primitivas que tienen su propia forma de integridad. Aunque Olenin es consciente de que nunca podrá superar las barreras que lo separan de estas personas, impuestas por la raza, la cultura y la clase social, al final de su estancia comprende la importancia de lo que ha aprendido de ellos. Eroshka insulta a los oficiales rusos y a sus médicos, llamándolos «hipócritas» y Olenin no replica. Está muy de acuerdo en que todo es

hipocresía en ese mundo suyo al que piensa retornar.

Cuando se aleja en el carro que lo lleva de vuelta a casa, Eroshka grita tras él: «¡Buen viaje, hijo mío, buen viaje, no te olvidaré!». Pero cuando Olenin se vuelve para posar la mirada por última vez en el mundo que deja atrás, «el viejo Eroshka estaba hablando con Marianka, evidentemente de sus propios asuntos, y ni el anciano ni la chica miraban ya en su dirección».

Cuando se publicó *Los cosacos,* en 1863, causó cierto revuelo. La tía Alexandra le escribió desde Moscú para contarle las reacciones de su círculo:

> Mis amigos, Boris y otros, estaban encantados; hubo quien criticó a *Los cosacos* por su crudeza, que, en su opinión, inhibe la respuesta estética […] El libro es satisfactorio mientras lo vas leyendo, una fotografía muy certera y fiel, pero cuando se acaba, uno anhela algo más grande, en cierto modo más elevado.

Afortunadamente el principal periódico de la ciudad más «europea» de Rusia, el *Noticias de San Petersburgo [Sankt-Petersburgskie Vedomosti],* se apresuró a alabar el libro, calificándolo de «logro capital de la literatura rusa, que bien puede compararse con las mejores novelas de la pasada década». Hasta Turguénev, que vivía en París en el exilio, no tuvo más remedio que declarar: «He leído *Los cosacos* y me he sentido transportado», aunque no pudo evitar un comentario sarcástico en torno al carácter autobiográfico de Olenin:

> Para acentuar el contraste entre la civilización y lo primitivo, o la naturaleza sin corromper, no hacía falta recurrir a este individuo, incesantemente preocupado por sí mismo, aburrido y poco saludable.

Tolstói parece haber seguido el consejo de la tía Alexandra, pues empezó a escribir una novela mucho más larga y ambiciosa, que trataba de temas bastante más elevados que la vida entre los cosacos primitivos. En ella hablaría, nada más y nada menos, que de la sociedad rusa en su conjunto. Tolstói empezó a escribir su nueva novela en 1863 y tardó más de seis años en terminarla, pues reescribió muchas veces la obra que llevaría por título *Guerra y paz.*

La acción se inicia en 1805, en el salón de Madame Scherer, una camarera de la zarina. El lector percibe la atmósfera de ese salón aristocrático, con toda su elegancia superficial, mientras los invitados conversan, pasando del ruso al francés con toda facilidad. Tolstói nos presenta al príncipe Andréi Bolkonski, a quien desagrada la hipocresía de la vida social, y también al ingenioso y torpe Pierre Bezújov, que acaba de volver de Suiza. Estos magníficos personajes protagonistas también representan, de forma muy inteligente, dos aspectos del carácter de Tolstói. Hablan de Napoleón, que ha conquistado buena parte de Europa y amenaza con conquistar más. El príncipe Andréi parece impresionado por los aspectos heroicos de Napoleón y por sus conquistas, y no puede evitar citar las palabras que pronunciara el día de su coronación: «Dios me ha dado todo esto. ¡Que se cuide quien ose tocarlo!». Otros mencionan la crueldad de Napoleón, su arrogancia y su falta de piedad al secuestrar y asesinar al duque D'Eghien, un realista sospechoso de haber participado en una conjura para asesinarle. La anfitriona y sus distinguidos invitados miran a Pierre con consternación cuando este interrumpe al

orador:

> La ejecución del duque D'Eghien fue políticamente necesaria, y en mi opinión Napoleón demostró lo grande que era su alma, pues no temió cargar solo con la responsabilidad por este hecho.

A Pierre le impresiona el alma de Napoleón, a Andréi su heroísmo. Vemos así la diferencia entre ambos, algo fundamental, pues uno de los principales hilos que recorren la novela es la evolución y transformación de estas dos formas distintas de ver el mundo.

Guerra y paz tiene unas 1.500 páginas, divididas en cuatro volúmenes y seguidas de dos epílogos. Es una historia en la que se describe la rica y variada vida social de Rusia, y también es un relato de ficción sobre los acontecimientos que tuvieron lugar entre 1805 y 1814, durante la invasión napoleónica de Rusia y los años subsiguientes. La novela presenta un gran elenco de personajes reales y ficticios: campesinos, soldados de Napoleón y del zar, cuyas vidas y acciones se entretejen para crear el cuadro general.

En el primer epílogo se retoman muchos de los hilos sueltos del relato y se resume el futuro de los personajes. El segundo epílogo es un ensayo en el que se esbozan la filosofía de la historia que la novela quiere ilustrar: es el esqueleto y la novela la carne que lo recubre. Afortunadamente la gran habilidad de Tolstói como novelista logra que los personajes de la novela tengan una vida propia, que rara vez se ve determinada por la poco convincente filosofía fatalista que no pudo evitar consignar a final.

Como hemos podido comprobar, el impulso creativo de Tolstói solía tener un fuerte componente didáctico que se suele desdeñar. Pero no deberíamos hacerlo, pues era la fuerza impulsora que lo ayudaba a pastorear a un elenco tan enorme de personajes a lo largo de las diferentes etapas de sus vidas. Hasta un escritor genial necesita una fuerza impulsora así para crear algo tan complejo como un mundo lleno de personajes y sucesos. En el siglo XX, James Joyce usó el mismo recurso en su novela *Ulises,* incorporando el mito de Ulises a modo estructura sobre la que construye su novela con los ladrillos de la vida cotidiana de Dublín. Tolstói creía que la vida tenía un sentido moral y resulta apenas natural que su novela lo refleje. Joyce no lo creía, y usa el mito de Ulises con propósitos exclusivamente estéticos, comparándolo con un puente sobre el que hace desfilar a su elenco de personajes; una estructura fácilmente desmontable al terminar la novela. Tolstói nunca hubiera podido eliminar de forma parecida sus creencias de *Guerra y paz;* eran su vida, y es su fuerza moral la que insufla vida a sus personajes, la que determina su éxito o fracaso como seres humanos junto a su evolución y destino. Es de agradecer que deje la exposición de su filosofía para el final en *Guerra y paz,* porque nos permite leer la novela sin dejarnos influenciar por los prejuicios del autor y hasta ignorar «el mensaje» del final.

La vida del príncipe Andréi Bolkonski, que se narra en el primer volumen, es un buen ejemplo de la evolución moral de los personajes de Tolstói o, en otras palabras, de su viaje espiritual. Al principio es un joven orgulloso, poseído de una inquebrantable fe en el heroísmo. Al final del volumen lo encontramos en la batalla de Austerlitz, donde las fuerzas rusas y austriacas se enfrentaron al ejército francés en territorio austriaco, a unos 112 kilómetros al norte de Viena. Andréi demuestra su valor en la batalla, bajando del

caballo para recoger el estandarte de un oficial caído y animando al batallón que carga contra las líneas francesas. Pero resulta herido en medio de la batalla:

> Le pareció que uno de los soldados que tenía más cerca le pegaba un mazazo en la cabeza con todas sus fuerzas. Dolía un poco, pero lo peor era que el dolor le distraía impidiéndole ver lo que había estado mirando. «Pero… ¿qué es esto? ¿Me caigo? ¿Se me doblan las piernas?», pensó. Y cayó de espaldas.

Se desmaya, y cuando recupera el conocimiento:

> Sobre él no se extendía más que el cielo, el cielo en lo alto, aún no claro del todo, pero inconmensurablemente elevado, lleno de nubes grises, que se deslizaban lentamente, atravesándolo. «¡Qué calma, qué paz, qué solemnidad! ¡Qué distinto es esto a la carga», pensaba el príncipe Andrei, «¡qué distinto a cuando cargábamos, gritando y peleando! ¡Qué distinto a las armas y a los franceses, con sus caras asustadas y furiosas! ¡Qué diferentes estas nubes que se deslizan en lo alto, por el cielo infinito!»

En estado semiconsciente, tirado en el campo de batalla, se pregunta cómo no había visto el cielo antes y exclama:

> ¡Qué contento estoy de haberme dado cuenta al fin! ¡Sí! Todo, excepto ese cielo infinito, es vanidad y engaño. No hay nada, nada más. Pero, en realidad, no existe ni ese cielo. Lo único real es la tranquilidad, la paz. ¡Alabado sea Dios!

Tolstói muestra con gran habilidad el efecto que ejerce sobre Andréi esta revelación, este momento de profunda comprensión. Unos soldados franceses lo encuentran y lo trasladan en una camilla. Al final termina en presencia de un Napoleón victorioso que inspecciona a sus prisioneros rusos. Napoleón se dirige a Andréi:

> «Bien joven», dijo, «¿cómo se siente *mon brave*? Aunque cinco minutos antes el príncipe Andréi había dicho un par de palabras a los soldados que lo transportaban, permaneció en silencio con la mirada fija en Napoleón […] En ese momento los intereses de Napoleón, el héroe mismo, tan mezquino, con su vanidad irrisoria y su alegría por la victoria, le parecieron profundamente insignificantes comparados con el alto cielo, equitativo y amable, que había visto y entendido. No pudo responder.

Tras esta experiencia del alto cielo, «todo le parecía fútil e insignificante» comparado con «el austero y solemne hilo reflexivo, con esa debilidad generada por la pérdida de sangre, con el sufrimiento y la cercanía de la muerte, que lo elevaban». Estos detalles hacen mucho más convincente el momento de la verdad de Andréi. Consigue restar importancia hasta a la grandeza personificada, a Napoleón mismo:

> El príncipe Andréi miró a Napoleón a los ojos y pensó en la insignificancia de la grandeza, en la escasa importancia de la vida que nadie entendía y en la trascendencia aún menor de una muerte, cuyo significado ningún mortal podría comprender o explicar durante su vida.

Aunque afirme que la vida no se puede comprender, Tolstói logra expresar su fe en que hay *algo* que entender, en que todo lo que ocurre tiene un sentido. Y aunque uno no comparta la fe de Tolstói, sí queda convencido de que sus personajes creen vivir en un mundo así. Sus páginas encierran tanta fuerza, que el sangriento caos de la batalla y la vana grandeza de Napoleón, expresados con admirable claridad, no parecen más reales

que la experiencia espiritual del príncipe Andréi cuando yace herido bajo el cielo.

El primer volumen de *Guerra y paz* cubre los seis meses que van de junio a noviembre de 1805, pero el segundo cubre seis años, de 1806 a 1811, años de paz tras la firma del Tratado de Tilsit, antes de la masiva invasión de Rusia por parte de Napoleón en 1812. Leemos el destino de los protagonistas y de sus cinco familias que van de fiesta en fiesta, de baile en baile, recorriendo los salones, celebrando reuniones familiares y otros eventos públicos y privados. El relato se centra en los Bezújov (a los que pertenecerá Pierre), los Rostov, los Bolkonski (entre ellos el príncipe Andréi), los Kuraguin y los Drubetskóy.

Algunos de los personajes de estas familias se parecen mucho a personas cercanas a Tolstói. La princesa Maria Bolkonski, emocionalmente complicada, es un personaje descrito con gran intuición y profundidad psicológica, basado en la madre de Tolstói (según lo que había oído y lo que imaginaba). La más sorprendente de todos los personajes femeninos es Natasha Rostov, basada en Tatiana Behrs, la joven hermana de la esposa de Tolstói, Sofía. En la época en la que escribía *Guerra y paz,* Tolstói tuvo mucha relación con su cuñada Tatiana y se convirtió en su confidente, lo que le permitió conocer su carácter a fondo. Ella le fascinaba, tal vez porque nunca tuvieron una aventura, y esa fascinación da vida al personaje de Natasha, la protagonista femenina de *Guerra y paz.* Lo cierto es que pese a las semejanzas con su padre, su abuelo, su tía y otra cuñada, los personajes de *Guerra y paz* son creaciones independientes. No es un álbum familiar, sino la descripción de toda una gama de temperamentos humanos.

En las partes de la novela dedicadas a la «paz» se habla de la clase alta, que parece tener muchas menos inhibiciones que las sociedades civilizadas de los países de Europa occidental de la época. Los personajes de Tolstói se hubieran asfixiado en el mundo de *Orgullo y prejuicio* de Jane Austen, por ejemplo. Las buenas formas sociales cobran vida gracias a estallidos y reacciones claramente eslavas. No cabe confundir la conducta en los salones de Moscú con el refinamiento del balneario georgiano en la Inglaterra de aquellos años. Puede que los personajes de Tolstói tengan modales europeos, pero siguen siendo rusos, con sus propias normas de conducta, cuyos matices son descritos por Tolstói con facilidad consumada.

Cuando comparamos las reglas de conducta rusas con las prevalecientes en la Europa occidental de la época, nos vienen a la cabeza el pobre cantante tirolés y las reacciones de los huéspedes europeos del Schweitzerhof Hotel, sobre todo la del lord inglés. Si había un pueblo que desagradaba a Tolstói y al que nunca lograría entender, era el inglés. Su insensibilidad, su pragmatismo sin medida, su utilitarismo, su capacidad de vivir cómodamente consigo mismo, eran la antítesis del angustioso autoanálisis de Tolstói.

Las normas de conducta eslavas tenían sus propias sutilezas, y comparados con su ingenio y entusiasmo los modales occidentales parecían amanerados. Tolstói alterna seriedad e intensidad con momentos más ligeros e incluso graciosos, facilitando que sus personajes hablen, consigo mismos o con los demás, de cualquier cosa que les pudiera preocupar en relación con su vida y su «alma». Tras el brillo de la escena social late

siempre el interés de Tolstói por los asuntos espirituales.

Pierre se acaba convirtiendo en el personaje principal de *Guerra y paz.* Seguimos sus intentos de autorrealización y vemos cómo satisface el ansia espiritual que alberga. Siempre está preocupado por «la vida, por el destino del ser humano». Es un personaje inepto, a menudo patoso; un reflejo de su torpe búsqueda espiritual, que le lleva a ser caritativo e incoherente. Su intento de hallar la verdad que anhela le lleva a la masonería y hasta a la numerología. Pero incluso en esa situación Pierre sigue siendo capaz de sentir emociones intensas, de enamorarse, de actuar como mediador social, de ofender a la gente. Los personajes de Tolstói son tan realistas, que el autor forma parte del relato dotando de unidad a su enciclopédica multiplicidad. Como Tolstói, Pierre es capaz de ver el interior de las personas. A veces parece entenderlas mejor de lo que se entienden a sí mismas, otras, su juicio es incorrecto y queda en evidencia.

El encuentro que tiene con un general retirado es paradigmático. El «viejo Bolkonski» está tan contento de ver a Pierre que lo besa para darle la bienvenida a su hogar. Pierre y el anciano príncipe se retiran al estudio antes de la cena. Más tarde oyeron a Bolkonski

> disputando con su huésped. Pierre afirmaba que llegaría un tiempo en el que ya no habría más guerras. El anciano príncipe le llevaba la contraria bromeando, sin enfadarse.
>
> «¡Cuando ya no corra sangre sino agua por las venas de los hombres es cuando no habrá más guerras! Cuentos de viejas, cuentos de viejas», repetía, pero daba a Pierre amistosos golpecitos en la espalda.

Tolstói quería que Pierre fuera un personaje profundamente agradable, con un ingenio muy parecido al suyo. En un pasaje Pierre habla con el príncipe Andréi mientras cruzan el río en un ferri. Pierre intenta convencer a Andréi de que existe otra vida:

> «Dices que no ves ningún reino de bondad y verdad en la tierra. Yo tampoco, y nunca lo veremos si consideramos que esta vida es la única que existe. En la *tierra,* aquí en esta tierra», dijo Pierre señalando a los campos, «no hay verdad alguna, solo falsedad y mal. Pero en el universo, en todo el universo, existe un reino de la verdad, y nosotros, que hoy somos los hijos de la tierra también somos hijos del universo por toda la eternidad. ¿Acaso no siente mi alma que formo parte de ese todo armónico? ¿Acaso no siento que soy un eslabón, un escalón entre los seres supriores y los inferiores en los que se manifiesta la Deidad, o el Poder Supremo si se prefiere?»

Pero esta es una etapa temprana del largo viaje espiritual de Pierre, por lo demás, durante la época en la que coquetea con la masonería. Más tarde le embarga un malestar que lo lleva al borde de la desesperación e intenta alejarse de la sociedad moscovita:

> Pierre ya no sufría momentos de desesperación intensa, hipocondría o melancolía, pero la enfermedad, que se había manifestado en estos agudos ataques, seguía en su interior y no lo dejaba ni un solo momento. «¿Para qué? ¿Por qué? ¿Qué pasa en el mundo?», se preguntaba perplejo.

En esa etapa empezaba a creer que no había respuestas a estas preguntas y huía a su club, a visitar amigos o a informarse de los últimos chismes. A veces intentaba relajarse leyendo. «Leía y leía cualquier cosa que cayera en sus manos. En cuanto llegaba a casa, mientras sus criados se hacían cargo de sus cosas, cogía un libro y se ponía a leer». Empezó a beber mucho en sus rondas por antros o clubs donde intercambiaba chismes.

Los médicos le advirtieron de lo malo que era este hábito unido a su corpulencia. Una tía le amonestó por el tipo de vida que llevaba, pero «beber empezó a ser una necesidad física, casi moral». Ni eso bastaba. «Por la mañana, con el estómago vacío volvían a surgir las viejas preguntas y parecían más irresolubles y terribles que nunca».

A pesar de todo, la gente disfrutaba de la compañía de Pierre. Había algo en su modo de ser que lo alegraba todo, desde una cena masónica a un evento social en el club o en los salones. Tras una alegre cena de solteros, cuando otros decidían salir, aceptaba sus alegres invitaciones, sumándose a los gritos de placer de la compañía. Era una figura extraña: todos, sobre todo las mujeres cuya compañía disfrutaba tanto, eran conscientes de que lo diferente y excéntrico que era.

> En los bailes bailaba cuando faltaba una pareja. Gustaba a las jóvenes damas, casadas y solteras, porque no hacía el amor a ninguna de ellas, pero era amable con todas, sobre todo después de cenar. Decían: «*Il est charmante. Il n'a pas de sexe*».

Al principio de la novela, cuando entra en posesión de su herencia, Pierre se enamora de la engañosamente bella Hélène, con la que se casa. Pierre demuestra ser el marido ideal para una mujer de sociedad como Hélène. Sus extravagancias, su ocasional aire ausente, su puesta en escena social, contribuían a dar brillo a sus salones, que pronto se hicieron legendariamente famosos. Ser invitado a uno de ellos se consideraba el mayor de los logros intelectuales.

> Los jóvenes leían mucho antes de acudir a los salones de Hélène para poder decir algo, y los secretarios de embajada, incluso los embajadores mismos, le confiaban secretos diplomáticos; Hélène, en cierta forma, era un poder más.

Pero Pierre está al tanto de su secreto: sabe que en realidad es muy tonta. A veces, cuando se encuentra en su salón, le embarga una extraña sensación de perplejidad y miedo durante las discusiones sobre política, poesía y filosofía. Se siente como un conspirador cuyos trucos están a punto de ser descubiertos, algo que luego nunca sucede, «posiblemente porque la estupidez es justo lo que hace falta para regentar un salón así». De manera que nadie descubre nunca el secreto de su esposa y «su reputación de mujer inteligente y amorosa arraigó tanto, que le permitía decir las cosas más vacuas y estúpidas mientras todos se estremecían tras cada palabra que pronunciaba, buscando en ella significados ocultos que ella misma ignoraba». Evidentemente el matrimonio de Pierre no sería cosa fácil.

El personaje principal de *Guerra y paz* es Natasha Rostov. En el segundo volumen vemos cómo asiste a su primer baile, el día de Nochevieja de 1810. Es un gran evento, celebrado en una enorme mansión situada en el Muelle Inglés de San Petersburgo, al que asiste todo el cuerpo diplomático junto al zar. La mansión titilaba, repleta de luces en la noche de invierno; a la entrada había docenas de oficiales de la policía, con su jefe al frente, para guardar la entrada brillantemente iluminada donde paraban los carruajes:

> De los carruajes surgían hombres de uniforme con estrellas y cintas. Las damas, vestidas de satén y armiño, bajaban con cuidado los escalones colocados con mucha alharaca ante los carruajes para facilitar su

descenso, y luego caminaban rápidamente y sin ruido sobre alfombra de la entrada.

Natasha lleva despierta desde las ocho de la mañana, pues se encuentra en un estado de febril expectación. Ella y su hermana lucirán en el baile vestidos de gasa blanca sobre seda rosa, zapatos de salón también color de rosa y llevarán el pelo recogido à la *grecque.* Cuando Natasha se prueba el vestido, resulta que le queda demasiado largo y las criadas han de meterle el dobladillo. Cuando llega al baile, Natasha baja de su carruaje y entra al vestíbulo principal pisando la alfombra roja, se desprende de su abrigo de pieles y sube, junto a su madre y su hermana, la escalera brillantemente iluminada y repleta de flores. «Los espejos situados en los descansillos reflejaban a las damas vestidas de blanco, azul pálido y rosa; lucían perlas en cuello y brazos». Tolstói consigue captar la excitación y el asombro de Natasha, que va en aumento hasta la llegada del zar y su primer baile con el príncipe Andréi.

> El príncipe Andréi era uno de los mejores bailarines de aquellos días y Natasha también bailaba exquisitamente. Sus pequeños pies embutidos en satén blanco hacían su trabajo con prontitud y ligereza, al margen de ella misma, mientras iluminaba su rostro una felicidad extática.

Andréi no puede evitar comparar a Natasha con Hélène:

> Sus esbeltos brazos y cuello no eran hermosos; comparada con Hélène, tenía los hombros excesivamente delgados y poco pecho. Pero Hèléne, de alguna forma, parecía endurecida por las miles de miradas que le habían dirigido, mientras que Natasha era como una niña expuesta al ojo público por primera vez […] En cuanto rodeó con sus brazos a esta figura esbelta y flexible, sintió como ella se acercaba tanto a él y le sonreía desde tan cerca, que la embriaguez de su encanto se le subió a la cabeza.

Tolstói describe la escena con precisión fotográfica, recurriendo a un arte que no se percibe pero resalta conscientemente los matices: lo que piensa Andréi, la impresión tan distinta que le producen Natasha y Hèléne, la cadencia y cercanía de los bailarines que pasan girando y la inocente excitación que experimenta Natasha.

Estos pasajes, junto a otros de corte social descritos por Tolstói, dicen mucho del tiempo y lugar en los que transcurren: la clase alta de la Rusia zarista en la primera década del siglo XIX. Pero de alguna forma son atemporales. Cuando leemos esta descripción de algo sucedido hace 200 años realmente experimentamos lo que debió de haber sido. De alguna manera la sublime precisión de su prosa nos hace imaginar la escena, sentirla, como si estuviéramos *ahí.* Es la fuerza de su imaginación lo que hace tan evocadoras las escenas descritas por Tolstói. Vemos una película, que evoca mucho más que lo que contiene el celuloide, en cierto modo *reconocemos* lo que ocurre.

Pero ese mundo de luz se ve amenazado. Nos unimos a Pierre cuando vuelve a casa en su trineo una heladora noche de invierno:

> Había mucha claridad y todo estaba helado, las calles mal iluminadas, los tejados negros […] en la entrada a la Plaza Arbat se desplegó ante sus ojos un inmenso cielo negro y estrellado. En su centro, sobre el Bulevar Prechistenka, se apreciaba una luz blanca, rodeada y salpicada de estrellas por todas partes, pero perfectamente distinguible por su cercanía a la tierra. La luz blanca tenía una gran cola; era el gran cometa del año 1812, enorme y brillante, y se decía que provocaría todo tipo de desgracias o incluso el fin del

mundo.

A Pierre no le asusta esta presagio, está enamorado, y por el momento no le preocupan los graves sucesos que acontecen a su alrededor. En el verano de 1812, Napoleón invadió Rusia con su enorme ejército, dando lugar a lo que, según Tolstói, fue «un suceso contrario a la razón y naturaleza humanas». Tolstói apenas puede ocultar el disgusto y la indignación que le producen esta traición a la humanidad y lo que supuso:

> Millones de hombres perpetraron contra otros innumerables crímenes, fraudes, traiciones, latrocinios, falsificaciones, estafas, robos, incendios y asesinatos. No se había visto algo así en los registros de ningún tribunal del mundo, y no se consideraba criminales por entonces a quienes cometían estas barbaridades.

Con estas palabras Tolstói quiere mostrarnos un mundo al revés, en el que la humanidad ha sido despojada del sentido común y de la moralidad. A continuación se pregunta: «¿Qué ha dado lugar a este suceso extraordinario? ¿Qué lo causó?». Analiza varias de las razones dadas por historiadores de la época junto a las acciones de Napoleón y del zar Alejandro I. Pero al final parece sugerir que han contribuido a ello las fuerzas que mantienen unidos a los individuos dando lugar al mundo en el que vivimos. Todos, de alguna forma, ayudamos a generar el «fatalismo» de este tipo de sucesos, cuyo ingrediente fundamental, según Tolstói, es el «destino» y no la «resignación»:

> Todos caemos en el fatalismo para explicar actos irracionales (es decir, para hacer razonable lo que no logramos entender). Cuanto más nos esforzamos por explicar razonablemente estos sucesos históricos, menos razonables y comprensibles nos parecen.
>
> Cada hombre vive para sí mismo, utiliza su libertad para alcanzar las metas que se ha fijado, y siente con todo su ser que puede realizar una acción o abstenerse de ello. Pero en cuanto la lleva a cabo, esa acción, realizada en un momento del tiempo, se hace irrevocable y pasa a formar parte de la historia, en la que no cabe interpretarla de cualquier manera porque adquiere un significado prefijado.

Lo que parece estar sugiriendo en este punto es que la libre voluntad de cada individuo contribuye a generar un determinismo colectivo. No queda claro cómo puede convertirse en determinismo el libre albedrío. Según Tolstói sucede cuando un acto pasa a formar parte del pasado (y ya no puede modificarse). Pero por esa regla de tres el determinismo del pasado también afecta a nuestro presente sin determinarlo, porque en el presente sí podemos recurrir a nuestra libre voluntad. Las aclaraciones de Tolstói en este punto parecen triviales o directamente erróneas.

No ocurre lo mismo con los dos últimos volúmenes de *Guerra y paz,* en los que encontramos algunas de las escenas más exquisitas y emotivas de la literatura occidental. Tolstói evoca los grandes sucesos que tuvieron lugar en unas magníficas descripciones de la batalla de Borodino y de la toma y retirada de Moscú. Cuando describe los horrores de la guerra vemos a los soldados saqueando, fusilando a prisioneros, linchando, y a la plebe arrasándolo todo en medio de la locura. Se basa sobre todo en los personajes de Napoleón, Alejandro I y el Mariscal Kutúzov. Pero lo más impresionante es cómo logra seguir un hilo en medio de todos estos sucesos, haciendo madurar a sus personajes, permitiendo que Andréi, Pierre y Natasha desempeñen sus respectivos papeles para que

sus destinos individuales se cumplan en el seno de importantes sucesos históricos. Tolstói afirma que navegamos «sobre el mar de la historia». Todos creemos llevar el timón del barco cuando el mar está en calma, pero «en cuanto se levanta la tormenta, el mar se revuelve y el barco se mueve, ya no podemos engañarnos». Como cabe esperar de una obra maestra de este calibre, fue muy aclamada tras su publicación. Aun así muchos críticos no pudieron evitar señalar algunos defectos: el punto de vista aristocrático, la filosofía de fondo, su extensión inabarcable que lleva a la confusión o al tedio. Pero nadie negaba la fuerza de esta obra. Las críticas arreciaron tras la traducción de *Guerra y paz* al inglés y al francés. Los críticos extranjeros valoraban más el «arte» de la novela y consideraban a Tolstói indisciplinado, una fuerza de la naturaleza insuficientemente integrada en una forma de arte (el mismo defecto que los críticos franceses, estéticamente sofisticados, achacaban a Shakespeare). El nombre de Tolstói iría ocupando lentamente su lugar junto a Shakespeare, Dante y Goethe. Y puede que el hecho de que se acusara, tanto a Dante como a Goethe, de usar sus obras como vehículo de sus ideas, no sea una coincidencia. Cualquier escritor que quiera ofrecer una visión del mundo y de la historia tan holística, no tiene más remedio que incorporar al texto sus ideas sobre cómo funciona el mundo y la filosofía elegida para analizarlo. Los críticos modernos empiezan a ser conscientes de que hasta la visión de Shakespeare es más didáctica de lo que se había supuesto. Sus obras históricas «objetivas» parecen estar repletas de mensajes encubiertos sobre el mundo isabelino en el que surgieron, de manera que hoy perdemos muchos de los sentidos y significados más sutiles. Tolstói es un magnífico ejemplo de lo difícil que resulta describir una visión del mundo sin incluir algún tipo de parámetro moral.

Nuestro autor contaba a la sazón 40 años y tras el éxito de *Guerra y paz* ya no necesitaba dinero. Fue su esposa Sofía la que garantizó su seguridad financiera, pues se dio cuenta rápidamente de la incompetencia de Tolstói en el manejo del dinero y se convirtió en su representante. Fue ella quien pensó que ganarían mucho más dinero publicando *Guerra y paz* en formato de libro, de modo que se negó a publicarla por entregas en revistas e impidió que vendiera los derechos de su gran obra por una suma ridícula.

Tolstói empezó a leer filosofía, dedicándose sobre todo a las ideas pesimistas del filósofo alemán Schopenhauer que estaban haciendo furor en Alemania. (El gran artista contemporáneo de Tolstói, Richard Wagner, también quedaría fascinado por Schopenhauer en la misma época.) Según Schopenhauer, el mundo y todo lo que contiene está determinado por una voluntad malvada, y la única esperanza de la humanidad es negar su propio ego, es decir, suprimir la porción de voluntad malvada que fluye por ella. Sin duda esto era un reto para un ego tan enorme como el de Tolstói; la resignación iba en contra de su naturaleza. Aun así lo intentaría. Tuvo una experiencia espiritual terrorífica, probablemente a consecuencia de este equivocado ejercicio, sobre la que escribió: «Me sobrecogieron una desesperación, un miedo y un terror que nunca había experimentado antes». El fatalismo que se manifiesta en los últimos volúmenes de *Guerra y paz* en forma de «destino», empezaba a adoptar rasgos más pasivos, depresivos

y desesperanzadores en su vida. Sin embargo, Tolstói no era fatalista en el fondo de su corazón y no podía resignarse a la mera desesperación. Aguantó como pudo la desolación que lo embargaba poniéndose en manos de Dios. Por aquella época afirmó: «Creo en Dios, en la expresión evangélica de que no cae ni un pelo si el Señor no lo quiere. Por eso digo que todo está predestinado».

La mayoría de las personas que caen en un estado depresivo de este tipo acaban vencidas por la pasividad, pero no fue el caso de Tolstói. En 1870 se embarcó en otra gran novela, esta vez sobre Pedro el Grande, el zar que a principios del siglo anterior había fundado la Rusia moderna, construido San Petersburgo e intentado introducir, en su atrasado Imperio, la forma europea de hacer las cosas. Tolstói trabajó en esta novela durante cuatro años antes de abandonarla, tras admitir que el tema le superaba y no le permitía expresar su talento.

Un año después empezó lo que denominaría su primera «novela real», es decir, sin propósito didáctico. Esta obra se publicaría por entregas regulares en la revista *El heraldo ruso* a medida que la iba escribiendo, pero no la acabaría hasta tres años después, en 1877. El resultado fue *Anna Karenina,* la segunda gran obra maestra de Tolstói.

La estructura de *Anna Karenina* es artísticamente más coherente en muchos aspectos que la de *Guerra y paz.* Pero aunque tenga mayor calidad artística y carezca de los defectos que lastran la obra anterior, nunca alcanza su altura. No se pueden negar los grandes méritos de *Anna Karenina,* cuyo lema inicial es «Mía es la venganza; yo pagaré» y cuyo trágico clímax es un buen ejemplo de la ira de Dios. La obra comienza con la que quizá sea la frase más famosa de la novela: «Todas las familias felices se parecen unas a otras, cada familia desdichada lo es a su manera».

Anna Karenina trata de la vida familiar y está ambientada en la sociedad rusa de clase alta de la década de 1860, una época que Tolstói había vivido de primera mano cuando se casó. En consonancia con la evolución de sus gustos filosóficos, esta novela tiene un poso pesimista que no tiene *Guerra y paz* pese a todo su «fatalismo». El núcleo de la gran trama de *Anna Kerenina,* que se desarrolla en múltiples facetas de la vida social, es la relación adúltera entre Anna y el conde Vronski. Este amor pecaminoso contrasta con el de Kitty y Levin, que acaban creando un matrimonio, no destruyéndolo. Su feliz relación está inspirada en el matrimonio del propio Tolstói, y no es difícil reconocer la agonía de Tolstói en la de Levin, con sus ideas sobre el suicidio, el sentido de la vida y lo que cabría hacer para aliviar la suerte del campesinado.

El párrafo que sigue a la primera introducción general, sumerge al lector de lleno en una situación concreta:

> En casa de los Oblonski andaba todo trastrocado. La esposa acababa de enterarse de que su marido mantenía relaciones con la institutriz francesa y le había informado de que no podía seguir viviendo con él bajo el mismo techo. Semejante situación ya duraba tres días, y era tan dolorosa para los esposos como para el resto de la familia y el servicio. Todos sentían que aquella vida en común ya no tenía sentido, y que hasta un grupo de personas que se hubieran encontrado por casualidad en un hotel, estaría más unido que ellos.

Aquí Tolstói se mueve limpiamente de lo concreto al efecto psicológico general. La desafortunada revelación no solo había destruido una relación y a una familia, sino a toda una casa que está patas arriba. Tolstói narra que la esposa permanecía en su parte de la casa, el marido estaba fuera todo el día y hasta los niños estaban intranquilos, jugando y corriendo por la casa, como siempre, pero «inquietos». El efecto se esparce como una onda. La gobernanta inglesa se había peleado con el ama de llaves, y la gobernanta estaba tan afectada que había escrito a una amiga preguntándole si sabía de otra colocación. El cocinero se había limitado a abandonar la casa a la hora de la cena la noche anterior y no había vuelto. Mientras, la pinche y el cochero habían dimitido. Había saltado el eje de la familia y todo el edificio social empezaba a derrumbarse.

Pocos días después el marido, el príncipe Steven Oblonski, se despierta en el sofá de cuero de su estudio. Yace en la oscuridad recordando su sueño. Y de repente cobra consciencia, se da cuenta de dónde está, recuerda por qué duerme en el sofá y no en la cama junto a su esposa como ha hecho los últimos nueve años. La pesadilla se vuelve real y rememora lo ocurrido: «los detalles de la pelea con su mujer, su postura inexpugnable, y lo peor de todo: la culpa que se había instalado en su imaginación».

Los Oblonski introducen el tema del adulterio que luego se desarrolla en detalle al hilo de la aventura amorosa, intensa, pero malhadada, entre Anna y Vronski. Tolstói explora las emociones y las evasiones, la fuerza y la indulgencia de estos personajes principales. Como se ocupa de sus sentimientos entiende la necesidad de bucear en las profundidades de su psicología. Pero Anna y Vronski no pierden nada de su viveza. Tolstói nos permite verlos y ver a través de ellos a la vez. No podemos evitar implicarnos y dar un paso atrás, a la vez que simpatizamos con ellos mientras celebran y padecen las punzadas del amor. Sus primeros encuentros y culpables incertidumbres se sugieren de forma muy bella, permitiéndonos reconstruir en nuestras mentes unas escenas que sentimos tan reales, que parece que el autor rememora incidentes de su propia vida.

> Vestía un traje blanco con anchos bordados y como estaba en una esquina de la galería, detrás de unas plantas, no oyó llegar a Vronski. Tenía inclinada la cabeza de oscuros rizos y apoyaba la frente en una regadera fría, que sujetaba sobre la balaustrada entre sus hermosas manos ensortijadas que él conocía tan bien. La hermosura de su figura: cabeza, cuello y manos, siempre sorprendía a Vronski. Se detuvo mirándola con arrobo. Pero justo cuando iba a avanzar un paso, ella presintió su proximidad, soltó la regadera y volvió hacia él su encendido semblante.

Lenta pero inexorablemente el relato se desarrolla sobre el trasfondo de una sociedad brillante, privilegiada e hipócrita; lenta e inexorablemente avanza hacia su funesto clímax. Es una historia de amor, pero también es una tragedia.

Cuando empezaba a escribir el final de *Anna Karenina,* Tolstói se encontraba en un creciente estado de crisis espiritual. Afortunadamente no pareció afectar a su habilidad para escribir. Terminó el libro, pero la crisis no desapareció. En 1879, más de un año después de la publicación de *Anna Karenina* y del gran éxito que obtuvo con ella, Tolstói estaba al borde del suicidio.

A pesar de su feliz matrimonio, de su fama creciente por toda Rusia y de su inmensa

riqueza, el continuo autoanálisis que efectuaba le conducía a un punto sin retorno. En un ingente esfuerzo por despertar de su pesadilla empezó a visitar monasterios, buscando el consejo de sacerdotes sabios muy conocidos. Pero cuestionaba más que nunca tanto su fe como la ortodoxia de la Iglesia de Rusia. Creía en Dios fervientemente, pero no admitía la forma en que lo adoraban. Los campesinos eran los únicos que parecían tener la respuesta. Viviendo como lo hacían servían a Dios, no a sí mismos. La lección a extraer parecía evidente: la auténtica vida era la que se vivía por y para Dios, no para uno mismo. En 1879 Tolstói escribió *Confesión,* en la que describía las vicisitudes de su vida espiritual al modo de san Agustín en sus *Confesiones.* En el libro expresa su creciente alienación respecto de la Iglesia Rusa Ortodoxa y señala que

> es imposible saber por la vida de una persona, por sus actos, si es creyente o no. Si existe alguna diferencia entre los que profesan abiertamente la ortodoxia y los que la niegan, no es en beneficio de los primeros […] quienes reconocían profesar la ortodoxia eran, en gran medida, personas estúpidas, crueles e inmorales, que se consideraban muy importantes. Por lo general, los no creyentes mostraban mayor capacidad, honestidad, fiabilidad, bondad y moralidad.

Solo se salvaba la ortodoxia de los campesinos, e incluso esta arrojaba poca luz sobre la iglesia: «¡Cuán a menudo envidié el analfabetismo de los campesinos, su falta de formación! No veían falsedad alguna en los dogmas que para mí eran absurdos evidentes». No sorprendió a nadie que las autoridades prohibieran *Confesión;* Dios, el zar y la Santa Iglesia estaban muy unidos y velaban por la preservación de Rusia. Estos escritos de Tolstói se consideraban subversivos, casi revolucionarios. De no haber sido un escritor reverenciado, miembro de una de las principales familias del país, sin duda alguna hubiera acabado en prisión.

Tolstói experimentó una conversión: creía en las enseñanzas del Nuevo Testamento y afirmaba que lo único que daba sentido a la vida era vivirla al modo de Cristo. Esta creencia adoptó pronto esa forma única propia de Tolstói. Las ideas y preguntas dispersas que habían ido surgiendo en sus novelas y diarios formaron un credo. Creía que todo ser humano tiene la capacidad de distinguir entre el bien y el mal. Cuando sintonizaban con el bien, los hombres mejoraban su capacidad de razonar adecuadamente y se hacían conscientes; hacer el bien daba sentido a la vida de la gente. Esta idea llevó a Tolstói a redactar cinco mandamientos, que, en su opinión, contenían las auténticas enseñanzas de Cristo (y no la versión distorsionada que custodiaba la Iglesia). Estos cinco mandamientos son: no te dejes llevar por la ira; no te dejes llevar por la lujuria; no pronuncies juramentos; no te enfrentes a las malas personas; haz el bien por igual al justo y al injusto.

Las ideas de Tolstói lo convirtieron en un anarquista pacifista cristiano y sus escritos adoptaron un tono totalmente diferente, como cabe apreciar echando un vistazo a los títulos de sus obras de este periodo: *Credo, ¿Qué debemos hacer?, El reino de Dios está en vosotros.* Más que literatura eran panfletos dogmáticos, aunque *¿Qué debemos hacer?* contiene una poderosa descripción de sus visitas a los barrios pobres de Moscú y de la miseria que contempló allí. También trata un problema muy real, el de la pobreza en

Rusia, desvelando que gran parte de la población seguía viviendo virtualmente en la esclavitud. Como suele ocurrir con las obras de Tolstói de este periodo, traza asimismo una ruta espiritual: «Solo cuando me empecé a considerar un hombre como los demás, vi claro mi camino». Termina con una diatriba contra la propiedad y unos puntos de vista bastante reaccionarios sobre el lugar de las mujeres en la sociedad:

> La auténtica función de las mujeres es parir hijos […] La caída de las mujeres, al hacer dejación de sus deberes, ha empezado a instalarse en la memoria, pero en mi memoria se difunde cada vez más.

Con creencias o sin ellas, las obras de Tolstói conservaban su fuerza intacta. Lo comprobamos en un cuento escrito en 1889 titulado *Sonata a Kreutzer,* impresionante a pesar de las muchas ideas absurdas que expresa en él. Entre ellas hay que incluir sus ideas sobre el sexo, que consideraba un malvado instinto animal en todas sus formas. De manera que el matrimonio no era más que una vulgar farsa en su opinión. En un momento del relato Tolstói menciona un espectáculo parisiense en el que aparecían una mujer barbuda y un «perro de agua». El personaje Pózdnyshev cuenta como paga, entra en la sala y descubre que la mujer barbuda no es sino un hombre vestido de mujer y que el denominado perro de agua es un perro envuelto en piel de ballena nadando en una bañera. Cuando sale Pózdnyshev, el propietario, dice al público que espera para entrar que pregunten al caballero si es un gran espectáculo o no. Pózdnyshev se avergüenza de sí mismo y no se atreve a decir que todo es una farsa. «Es como el matrimonio», explica a la audiencia. Solo es un incidente sin importancia de *Sonata a Kreutzer,* pero es un buen ejemplo del tenor general de la obra.

En 1895 Tolstói contaba 67 años y acometió una nueva novela con un ominoso título de corte religioso, *Resurrección.* Tardó cuatro años en escribirla y contiene destellos de su antiguo genio, sobre todo en la famosa escena del juicio, pero las constantes moralizaciones del autor arruinan la novela. El libro se inicia con un conjunto de citas bíblicas, entre ellas: «Quien esté libre de culpa que tire la primera piedra». Trata de una joven, Máslova, seducida por un noble, Nejliúdov. Acaba siendo prostituta, acusada falsamente de un crimen y enviada a Siberia. Nejliúdov, que forma parte del jurado por casualidad, siente remordimientos de conciencia y la sigue hasta Siberia con la intención de casarse con ella. En *Resurrección* Tolstói pretende ilustrar el enorme poder del amor, a la vez que describe las injusticias y la corrupción del sistema ruso. La conversión de Nejliúdov a ideas semicristianas de perdón y amor espiritual es bastante predecible.

Por entonces Tolstói donaba importantes cantidades para aliviar el hambre, apoyar a una secta cristiana que había emigrado a Canadá y otras causas nobles. Su esposa y familia, que no compartían sus ideas cristianas, estaban muy desencantados porque no les gustaba vivir en la pobreza. A los campesinos de la hacienda tampoco les gustaba que su amo quisiera vivir como ellos pero siguiera morando en la gran casa de campo. Ellos tampoco querían seguir vivienda en la «sagrada pobreza». Las ideas de Tolstói habían empezado a atraer a muchos «pensadores», que viajaban a Yásnaia Poliana con intención de convertirse en sus discípulos. Su anfitrión, barbudo y vestido al modo campesino, les enseñaba la propiedad para que vieran con sus propios ojos los beneficios de la vida

cristiana.

Para aclarar sus ideas sobre la importancia de la literatura y las artes en relación con su fe cristiana, Tolstói empezó a escribir *¿Qué es el arte?* Por entonces abogaba por el uso de formas simples para expresar verdades orales, lo que le condujo a una serie de graves disputas recorridas por destellos de absurdo. En un pasaje narra un cuento infantil sobre una gallina que roba harina y afirma que es más artístico que las obras de Zola, Huysmans y otros buenos autores franceses de la época. En el caso de Shakespeare manifiesta que *Hamlet* solo es «una mala imitación de obra de arte». Cree que el teatro ideal es el representado en una carpa pequeña por una tribu de salvajes denominados Voguls. «La audiencia […] está paralizada por el suspense; se oyen gemidos y hasta lloros». Aunque admite que nunca asistió a esa representación y solo había leído sobre ella, «la mera descripción bastó para que supiera que estaba ante una auténtica obra de arte». *La Novena Sinfonía* de Beethoven tampoco es de su gusto. «El único arte que merece la pena es el que está impregnado del alma del autor». Beethoven carece de alma, Shakespeare es un farsante y hasta rechaza al Zola adulto. La anécdota podría parecer solo ridícula si no fuera por lo estremecedoras que resultan sus prescripciones artísticas, tan parecidas al realismo socialista y a los cuentos populares de lectura obligada durante la era comunista que se impondría en Rusia solo dos décadas después. Fue una suerte que Tolstói escribiera *Guerra y paz* y *Anna Karenina* antes de saber lo que estaba haciendo.

En 1901 la Iglesia Ortodoxa se hartó de Tolstói y lo excomulgaron solemnemente, algo que tenía bastante trascendencia en la Rusia de entonces. Dos años después, un obstinado Tolstói de 76 años juró que no publicaría más obras creativas. En realidad era testarudez, no una cuestión de principios. Sofía hacía lo que podía para que el dinero siguiera fluyendo en Yásnaia Poliana; tenía una gran familia de doce hijos que alimentar y Tolstói resentía el control que ejercía sobre sus asuntos financieros.

Las estrictas normas de Tolstói en relación con los placeres de la carne habían acabado hacía tiempo con las relaciones sexuales entre Sofía y él. Había renunciado al alcohol, al tabaco y se había vuelto vegetariano. Como quería ser autosuficiente insistía en hacerse sus propias botas, que lucía con los blusones de campesino.

Yásnaia Poliana se convirtió en un lugar de peregrinación para los conversos a la religión de Tolstói; muchos discípulos alargaban su estancia, apoyando al maestro en sus disputas con su esposa y familia. En 1905 Sofía estaba tan desesperada que amenazó con suicidarse.

Pero Tolstói era incansable e intentaba fundar una religión mundial. Empezó a recopilar una gran obra llena citas de santos, hombres sabios y chamanes, para demostrar que todas las religiones eran, de hecho, la misma. Parecían diferentes porque los sacerdotes e intérpretes posteriores habían distorsionado la verdad predicada por sus fundadores originales. En su opinión, el Cristo crucificado, el barrigudo y beatífico Buda y Mahoma el guerrero, predicaban lo mismo.

La incoherencia de su propia vida empezaba a pesar a Tolstói. ¿Cómo podía predicar la vida del cristiano autosuficiente, con pocas posesiones, cuando era propietario de una

enorme hacienda y siervos? Tenía una gran familia, pero no aguantaba a Sofía. Ella sentía lo mismo, la vida en Yásnaia Poliana se había convertido en un infierno para ambos. Tolstói seguía escribiendo un diario íntimo, que inevitablemente contenía muchas duras opiniones sobre su mujer. Sin embargo, seguía insistiendo en que no debía haber secretos entre esposos y quería que leyera todo lo que escribía. Ella también tenía un diario que él leía. Ambos vertieron por escrito lo que pensaban de su matrimonio y, siendo conscientes de que el otro leería sus palabras, procedieron a destruirse mutuamente. La intimidad psicológica que les unía los estaba separando. La situación era tan tensa que casi lleva a Sofía al suicidio, y contribuyó enormemente a perfilar la situación de cristiano martirizado en la que Tolstói creía encontrarse. Además, los esposos discutían continuamente en torno a los derechos de autor de las obras de Tolstói, pues Sofía insistía en su importancia para mantener a la familia en el futuro.

Al final Tolstói decidió que ya había aguantado más de lo que podía soportar. A los 82 años ideó un plan para escapar. Se iría, se convertiría en un peregrino y viviría una vida cristiana, libre de la carga de sus posesiones y de preocupaciones triviales. El 28 de octubre de 1910, el anciano Tolstói se fue de Yásnaia Poliana con unas pocas posesiones y un bastón. Salió a la fría noche rusa acompañado de su médico personal. Cargaron en un carruaje los baúles que había preparado su hija y le llevaron hasta la estación más cercana. Faltaba una hora para que pasara el siguiente tren y Tolstói temblaba, pensando aterrorizado que su mujer se daría cuenta de su ausencia e iría a buscarlo. Pero el tren llegó y él emprendió su viaje. Cuando Sofía descubrió lo que había ocurrido salió corriendo de la casa y se arrojó al lago; afortunadamente cayó en aguas poco profundas y los sirvientes la rescataron antes de que pudiera llevar a cabo un intento de suicidio más convincente.

Horas después se supo en Moscú lo que había ocurrido y los periódicos publicaron el titular: «Tolstói desaparece de Yásnaia Poliana».

Pocos días después Tolstói había llegado a Astopova, donde enfermó en la estación de ferrocarril. Pusieron una cama en la sala de espera en cuanto reconocieron al peregrino enfermo. Familia, discípulos y periodistas se apresuraron a ir hasta allí para rendir homenaje al hombre con aspecto de Cristo recostado en la cama. Sofía llegó también, pero los discípulos evitaron que molestara al santo de la sala de espera. Mientras recorría histérica el andén aparecieron periodistas extranjeros con cámaras. Era evidente que a Tolstói no le quedaba mucho tiempo de vida. El 7 de noviembre el hombre barbudo murió de neumonía en la sala de espera de la estación de ferrocarril de Astopova. La noticia se telegrafió al mundo entero.

Epílogo

Cuando las obras de Tolstói se tradujeron a las principales lenguas europeas y extraeuropeas, el mundo reconoció que había sido uno de los mejores escritores de su época. Pero ¿qué había escrito exactamente? Muchas de las obras de Tolstói son difíciles de definir. En un principio no se consideró a *Guerra y paz* y *Anna Karenina* novelas típicas de la tradición occidental. Según los críticos incluían demasiadas «ideas», la voz del autor se escuchaba más de lo habitual en obras puramente literarias. Sin embargo, los lectores reconocieron rápidamente que estaban ante una producción suprema del espíritu humano y no dieron importancia a la categoría a la que perteneciera la obra. Puede que el crítico británico John Bayley fuera quien mejor describiera el efecto que causan *Guerra y paz* y *Anna Karenina:* «Ninguna de las dos parece una novela, son más bien espacios de sabias y densas experiencias que hacemos nuestras sin darnos cuenta». Sus obras son tan vívidas y envolventes, que es como si se introdujeran en nuestras vidas.

Curiosamente fueron las ideas de Tolstói las que tuvieron más impacto al principio, debido a la influencia que ejercieron sobre algunos seres humanos excepcionales. El carismático líder hindú, Mahatma Gandhi, acusó mucho la influencia de los escritos idealistas de Tolstói, a quien consideraba «el hombre más auténtico de su tiempo». Gandhi suscribía las ideas de Tolstói en torno al pacifismo y la no violencia. Cuando emprendió la lucha por la independencia de la India y hubo de enfrentarse a los británicos, la no violencia fue una de sus mejores armas; enseñó a los hindúes a utilizarla para ofrecer resistencia a los poderosos gobernadores coloniales. Estos principios de Tolstói también se utilizaron más tarde en manifestaciones y sentadas contra el uso de la energía nuclear y por parte del movimiento norteamericano por la defensa de los derechos civiles.

El filósofo austriaco Ludwig Wittgenstein, otra destacada figura del siglo XX, acusó asimismo la influencia de las ideas de Tolstói. Durante un permiso, cuando servía en el ejército austrohúngaro en la Primera Guerra Mundial, Wittgenstein encontró en una librería saqueada de Galizia un único libro: el comentario de Tolstói a los evangelios. Leerlo transformaría el modo de vida del filósofo. No se sentía cómodo con la fortuna que había heredado y se desprendió de todo. Las ideas de Tolstói tuvieron un efecto similar sobre su filosofía: lo que en principio era un asunto meramente intelectual recibió una inyección de moralidad.

Las obras de Tolstói también tuvieron un efecto profundamente negativo, que el autor no pudo prever. Cuando Lenin leyó a Tolstói, percibió inmediatamente la amenaza que suponían estas ideas para sus principios comunistas. Era posible que a los rusos les resultara más atractivo el ideario de Tolstói que la idea germánica de comunismo que él quería introducir en Rusia. Pensando en esto escribió: «Hay que luchar contra el tolstoismo en todos los frentes». Evidentemente Stalin opinaría lo mismo de Tolstói. Pero cuando Alemania invadió Rusia, en los primeros años de la Segunda Guerra Mundial, Stalin tomó la maquiavélica decisión de utilizar el patriotismo de las obras de

Tolstói para inspirar a los rusos el espíritu necesario para resistir a los nazis. Las imprentas oficiales prepararon rápidamente 150.000 copias de *Relatos de Sebastopol* para distribuirlas entre la gente, y en las calles de Moscú se colgaron pasajes patrióticos de *Guerra y paz.* Pronto se empezaron a imprimir más ejemplares de las obras de Tolstói que de las de Lenin, aunque las cosas cambiarían tras la guerra. Hoy nadie lee las obras de Lenin en Rusia, mientras que las de Tolstói vuelven a ocupar el lugar que les corresponde en la cima de la literatura, tanto en Rusia como en el resto del mundo.

De las obras de Tolstói

• De uno de sus primeros cuentos, *La incursión.*

Nuestras tropas habían tomado posesión de la aldea y allí no quedaba ni un alma enemiga […] las chozas limpias y alargadas, con los techos de tierra aplanada y chimeneas torneadas, estaban situadas sobre montículos de piedras irregulares entre los que fluía un arroyuelo […] un momento después, dragones, cosacos e infantería se dispersaron con evidente placer por las torcidas calles, y en un instante la aldea vacía volvió a cobrar vida […] he ahí un cosaco arrastrando un saco de harina envuelto en una alfombra, y allí un soldado con expresión de goce que saca un cuenco de hojalata y unos harapos de una choza. Otro estira los brazos para coger a dos gallinas que cacarean y se pelean junto a una cerca, un tercero ha descubierto una olla enorme llena de leche. Bebe un poco y tira el resto al suelo entre sonoras carcajadas.

• Un quirófano durante el asedio de Sebastopol, del primero de los *Relatos de Sebastopol.*

Allí verás a médicos con rostros pálidos y ominosos, los brazos rojos de sangre hasta los codos, trabajar junto a una cama en la que yace un hombre anestesiado con cloroformo. Tiene los ojos abiertos y murmura, como si delirara, palabras en general incoherentes, aunque a veces sencillas y patéticas. Los médicos se ocupan de la terrible pero benefactora tarea de la amputación. Verás el cuchillo, curvo y afilado, cortar carne blanca sana; verás como el herido vuelve a la vida entre terribles gritos y maldiciones que te rompen el corazón. Verás al ayudante del médico tirar el brazo en una esquina y a otro herido, que está en una camilla en la misma habitación observándolo todo, gemir y retorcerse, no tanto por el dolor físico, como por la tortura mental de la anticipación.

• Olenin se aproxima a Marianka, la chica cosaca de la que se ha enamorado; de *Los cosacos.*

Ella se volvió de repente. Sus ojos conservaban un rastro casi imperceptible de lágrimas y su rostro triste era hermosísimo…

—¿Por qué lloras? ¿Qué te pasa?

—¿Qué me pasa? –repitió ella con voz cortante–, han matado cosacos, eso me pasa… ¡Vete! ¿Qué quieres?

—Marianka –dijo Olenin acercándose a ella.

—¡No obtendrás nada de mí!

—¡Marianka, no digas eso! –suplicó Olenin.

—¡Vete, me pones enferma! –gritó la chica, dando patadas al suelo y acercándose a él

amenazadoramente. Su rostro expresaba tal horror, tal desprecio y una ira tal, que Olenin entendió de repente que no había ninguna esperanza y que su primera impresión había sido correcta: la mujer no quería saber nada de él.

Olenin no dijo nada y salió corriendo de la choza.

• Al principio de *Anna Karenina* Levin se encuentra con Vronski, su rival por la mano de Kitty.

Hay personas que cuando se encuentran con un rival, en lo que sea, no ven nada bueno en él, solo ven lo malo. Otros, en cambio, intentan averiguar qué cualidades han dado el éxito a su rival, y aunque les duela, solo ven en él lo bueno. Levin era de este segundo tipo. No le resultaba difícil ver lo que había de bueno y atractivo en Vronski, lo percibió inmediatamente. Vronski era un hombre moreno y fornido, de estatura media y un rostro bello y bondadoso, muy tranquilo y firme. Todo en él, de su espeso pelo negro y mentón recién afeitado a su uniforme nuevo y reluciente, era sencillo a la par que elegante. Saludó y dedicó unas palabras a todo el mundo menos a Levin, a quien no miró ni una sola vez, aunque este no hubiera apartado sus ojos de él.

• El trágico final de *Anna Karenina.*

Pero ella no apartaba los ojos de las ruedas del segundo vagón que se aproximaba, y en el preciso instante en el que las ruedas delanteras iban a pasar junto a ella, Anna tiró su bolsa de viaje roja y encogiendo la cabeza entre los hombros se tiró hacia delante apoyando las manos en el suelo. Con un movimiento ligero, como si quisiera levantarse, se irguió hasta quedar de rodillas. En aquel instante la embargó el terror: «¿Dónde estoy? ¿Qué estoy haciendo? ¿Por qué?», se dijo. Quiso levantarse, retroceder, pero algo enorme e implacable golpeó su cabeza, tirándola. «Dios me perdone por todo», dijo, consciente de que ya era tarde para luchar.

• De *No puedo callar,* texto muy polémico de Tolstói contra la pena de muerte, en el que comenta doce ejecuciones de las que informa la prensa.

Doce maridos, hermanos e hijos de quienes son los únicos cuya amabilidad, laboriosidad y sencillez pueden salvar a Rusia, han sido apresados, encarcelados y encadenados con grilletes. Les atan las manos a la espalda para que no cojan la cuerda de la que van a colgarles y los llevan al patíbulo. Les acompañan algunos campesinos, muy parecidos a los que van a colgar, pero armados, vistiendo uniformes de soldado limpios, con buenas botas cubriendo sus pies y un arma en la mano. Junto a ellos camina un hombre de cabellos largos, que viste una estola con bordados de oro o de tela de hilo de plata y porta una cruz.

• De *¿Qué es el arte?*

¿Cómo discriminar? […] Pues para un campesino, cuyos gustos no han sido pervertidos, esto es tan sencillo como para un animal seguir el rastro que busca entre otros miles por bosques y campos. El animal encuentra lo que necesita sin equivocarse, y el hombre que conserva sus cualidades naturales elegirá sin dudarlo entre miles de objetos la obra de arte que precisa, aquella que le inocula el sentimiento experimentado por el artista. Sin embargo no ocurre lo mismo a quienes tienen gustos pervertidos por la educación recibida o la vida que llevan. Como estas personas tienen atrofiada la receptividad han de estudiar y debatir para juzgar obras de arte. Pero el estudio y el debate los confunde totalmente, de modo que la mayoría de quienes componen nuestra sociedad no saben distinguir una obra de arte del mayor de los fraudes.

Cronología de la vida y época de Tolstói

1828	El 28 de agosto del calendario antiguo (9 de septiembre del nuevo) nace León Nikoláievich Tolstói en Yásnaia Poliana, en la provincia de Tula. Es el cuarto hijo del conde Nikoláievich Ilich Tolstói
1830	Muere la madre de Tolstói
1837	La familia se establece en Moscú. Muere el padre de Tolstói
1838	Dickens publica *Oliver Twist*
1844	Tolstói entra en la Universidad de Kazán
1851	Tolstói viaja al Cáucaso para unirse a su hermano Nikolái. Se inaugura la línea de ferrocarril San Petersburgo-Moscú, la primera de Rusia. Marx y Engels publican *El manifiesto comunista*
1852	Tolstói se enrola en el ejército. Publica *Historia de mi infancia*
1853	Estalla la Guerra de Crimea y Rusia se enfrenta a los ejércitos francés y británico
1854	Tolstói participa en el asedio a Sebastopol
1855	Muere el zar Nicolás I y sube al trono Alejandro II
1856	Fin de la Guerra de Crimea
1857	Tolstói viaja a Europa occidental; visita París, Suiza y Alemania
1859	Darwin publica *El origen de las especies*
1861	El zar Alejandro II libera a los siervos. Tolstói viaja por Europa para consultar a pedagogos alemanes. Estalla la Guerra Civil norteamericana
1862	Se casa con Sofía Behrs, hija de un médico de la corte
1863	Nace su hijo Sergei
1863-1869	Escribe *Guerra y paz*
1866	Dostoievski publica *Crimen y castigo*
1870	Fin de la Guerra Franco-prusiana con derrota francesa. Nace Lenin

1873-1877	Escribe *Anna Karenina*
1879	Escribe *Confesión*
1880	Nace Stalin
1882	Asesinato del zar Alejandro II. Muere Dostoievski
1889	Tolstói publica S*onata a Kreutzer*
1891	Se empieza a construir el ferrocarril transiberiano
1895-1899	Escribe *Resurrección*
1898	Escribe *¿Qué es el arte?*
1901	La Iglesia Rusa Ortodoxa excomulga a Tolstói
1904	Estalla la Guerra ruso-japonesa
1905	Disturbios en Rusia, motín en el acorazado Potemkin
1910	Octubre: Tolstói huye de Yásnaia Poliana. Muere de neumonía el 7 de noviembre (20 de noviembre del calendario nuevo) en la estación de Astapova a los 82 años

Lecturas recomendadas

J. Bayley (ed.), *The Portable Tolstoi,* Penguin Books, 1978; una amplia selección de la obra del maestro, que incluye muchos de sus mejores cuentos y ensayos, desde *Historia de mi infancia* hasta *Confesión.* Es una recopilación estupenda que puede leerse antes de sumergirse en las dos grandes novelas, que no se incluyen. El editor es el esposo de la novelista Iris Murdoch y ofrece una interesante introducción.

D. Tussing Orwin (ed.), *The Cambridge Companion to Tolstoy,* Cambridge University Press, 2002; uno de los últimos ejemplares de esta aclamada serie, que incluye ensayos informativos y fáciles de leer redactados por expertos en diversos aspectos de la vida y obras de Tolstói. Edwina Cruise, profesora de ruso en Mount Holyoke College, habla de la esposa y la familia de Tolstói. La colección incluye asimismo una cronología de la vida y obras de Tolstói, que puede leerse a modo de útil biografía.

G. Steiner, *Tolstoy or Dostoyevsky: An Essay in the Old Criticism,* Yale University Press, 1996; en este «ensayo» de 350 páginas el gran crítico moderno compara a los dos gigantes rusos del siglo XIX. Como el mismo Steiner señala en el prefacio: «Este es el libro de un hombre joven. Se escribió como deben escribirse los primeros libros, por mero impulso». El *Times* de Londres calificó el libro de Steiner de «crítica a lo grande», algo que se puede decir de toda su obra. A Steiner, como siempre, le gusta dar la impresión de que lo sabe absolutamente todo sobre el tema, y eso hace que cualquier admirador de Tolstói disfrute mucho este libro.

L. Tolstói, *War and Peace,* trad. De Louise y Aylmer Maude, Oxford University Press, 1991 [*Guerra y paz,* Alianza, 2008]; obra maestra de Tolstói, considerada por muchos la mejor novela de todos los tiempos. La traducción es del matrimonio Maude, unos amigos de Tolstói que conocían Rusia bien. Tolstói, que sabía algo de inglés, quedó muy impresionado y expresó su gratitud al matrimonio por esta traducción. La obra tiene casi 1.500 páginas y arrastra el lector desde 1805 a los terribles sucesos históricos de 1812, cuando Napoleón invadió Rusia. Algunas de las escenas de la vida social rusa y la descripción de las grandes batallas (sobre todo de Borodino) no tienen parangón. Los personajes principales, Pierre y Natasha, son igualmente memorables.

L. Tolstói, *Anna Karenina,* trad. De Louise y Aylmer Maude, Dover Publicationes, 2004 [*Anna Karenina,* Edimat, 2013]; segunda obra maestra de Tolstói que narra eventos sociales acaecidos en su propio tiempo. La trama principal se basa en un escándalo real que hizo temblar a la sociedad rusa en la década de 1860. Anna, la protagonista enamorada, es una de las grandes heroínas trágicas de la literatura universal. El libro contiene muchas escenas de la rutilante *jet-set* rusa, pero también revela el malestar moral que imperaba en el corazón de esa sociedad. Es una obra extensa, de unas 1.000 páginas en la mayoría de las ediciones. Tolstói en persona recomendó la traducción de

los Maude y la alabó.

H. Troyat, *Tolstoy,* Grove Press, 2001 [*Tolstoi,* Bruguera, 1984]; esta obra del celebrado académico francés sigue siendo la biografía más famosa de Tolstói. Sus 700 páginas están repletas de detalles dramáticos, y resulta interesante en todo momento, aunque a veces vaya más allá de los datos conocidos. La traducción de Nancy Amphoux se lee muy bien porque capta el estilo artístico del original francés. Incluye muchas magníficas fotos de Tolstói y de su familia.

A. N. Wilson, *Tolstoy: A Biography,* W. W. Norton, 2001; esta es una biografía más moderna escrita por un famoso novelista y comentarista británico contemporáneo que hace gala del nervio de un hábil creador de palabras para contar, a su manera, la fascinante historia de la vida de Tolstói. Wilson muestra su talento especialmente en la investigación de los intereses religiosos, espirituales y morales de Tolstói. Además de ser una meticulosa investigación consigue dar vida al trasfondo ruso.

POE
EN 90 MINUTOS

PAUL STRATHERN

SIGLO XXI ESPAÑA

Siglo XXI de España / En 90 minutos

Paul Strathern

Poe

en 90 minutos

Traducción: Sandra Chaparro Martínez

La vida de Poe, breve y autodestructiva, parece la parodia del poeta romántico trágico. Sin embargo Poe creó una obra cuya influencia aún se deja sentir. Fue uno de los escritores más brillantes de Norteamérica y se le considera el padre de la novela de misterio, de los cuentos cortos y de las novelas de detectives modernas. Hacia el final de su vida mostró signos de deterioro mental, pero ni en sus últimos años dejó de escribir con la intensidad que hace tan característica su lectura ni dejó de encarnar en sus escritos el espíritu humano con su heroísmo, sus defectos y sus miedos. En *Poe en 90 minutos* Paul Strathern nos ofrece un relato conciso sobre las ideas y vida de Poe, explicando su influencia sobre la literatura y sobre la lucha del hombre para entender su lugar en el mundo. El libro incluye asimismo una cronología de su vida y época, así como lecturas recomendadas para quienes quieran saber más.

«90 minutos» es una colección compuesta por breves e iluminadoras introducciones a los más destacados filósofos, científicos y literatos de todos los tiempos. De lectura amena y accesible, permiten a cualquier lector interesado adentrarse tanto en el pensamiento, los descubrimientos y la obra de cada figura analizada como en su influencia posterior en el curso de la historia.

Diseño de portada
RAG

Reservados todos los derechos. De acuerdo a lo dispuesto en el art. 270 del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes sin la preceptiva autorización reproduzcan, plagien, distribuyan o comuniquen públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

Nota editorial:
Para la correcta visualización de este ebook se recomienda no cambiar la tipografía original.

Nota a la edición digital:
Es posible que, por la propia naturaleza de la red, algunos de los vínculos a páginas web contenidos en el libro ya no sean accesibles en el momento de su consulta. No obstante, se mantienen las referencias por fidelidad a la edición original.

Título original
Poe in 90 minutes

© Paul Strathern, 2006

© Siglo XXI de España Editores, S. A., 2016
para lengua española

Sector Foresta, 1
28760 Tres Cantos
Madrid - España

Tel.: 918 061 996
Fax: 918 044 028

www.sigloxxieditores.com

ISBN: 978-84-323-1830-6

Introducción

El 30 de junio de 1849, Edgar Allan Poe, de 40 años de edad, partió en un vapor que zarpó de Filadelfia en dirección a Richmond, Virginia, donde esperaba poder recaudar fondos y dar publicidad a la revista literaria que quería lanzar. Mostraba signos de deterioro mental desde hacía algunos años. La muerte de su joven esposa Virginia, dos años antes, le había provocado un periodo de inestabilidad emocional durante el que se vio implicado en diversas relaciones con mujeres de mediana edad, viudas o casadas. Todas recibieron apasionados poemas de amor o cartas, y no debemos dudar de los sentimientos que expresaba a pesar de que a veces enviara misivas igualmente ardientes a dos damas a la vez.

Mientras, Poe se dedicaba apasionadamente a escribir lo que consideraba su obra maestra, *Eureka. Un ensayo sobre el universo material y espiritual,* en la que «explicaba» el universo y su funcionamiento en 100 densas páginas repletas de argumentos. Completamente convencido de que había logrado su propósito escribió a su exsuegra, Maria Clemm: «Ya no deseo vivir, pues he terminado *Eureka;* no puedo llevar a cabo nada más». Tenía la convicción de haber descubierto el secreto del universo, nada más y nada menos.

Cuando Poe llegó a Filadelfia el 1 de julio sufría delirios, desvariaba sobre unos hombres que habían intentado matarle durante el viaje, declamaba pasajes de *Eureka* e insistía en que había estado encerrado en la prisión Moyamensing donde había tenido visiones. Como explicaría más tarde en una carta a Maria Clemm:

> Durante más de diez días perdí totalmente la razón aunque no bebía ni una gota, y durante ese intervalo me imaginé las calamidades más horribles. Todo era una pura alucinación, producto de un ataque que no había padecido nunca antes: un ataque de *mania à potu.*

El 14 de julio Poe por fin llegó a Richmond e intentó recaudar fondos para su proyecto de revista. Al hacerlo entró en contacto con un amor de infancia, Sarah Elmira Royster, viuda a la sazón. Tras un tempestuoso romance ella le prometió casarse con él. Poe creía que sus graves problemas eran cosa del pasado; su novia era rica y le mantendría, y además estaba dispuesta a financiar su revista. Aparte de una serie de recaídas, durante las que volvió «a emborracharse horriblemente y a recitar *Eureka* en los bares», parecía controlar su alcoholismo.

El 9 de septiembre, Poe estaba reunido con sus amigos en el porche del Hotel Hygeia. Un testigo ocular describe la escena:

> El viejo Hygeia se encontraba a cierta distancia del agua, pero nada se interponía entre el edificio y el océano. Lucía la luna y la luz rilaba sobre el agua con ese brillo claro del sur […]. Nuestro pequeño grupo estaba aislado de todo, excepto de la hermosa visión del agua brillando a la luz de la luna y de la dulce música que nos traía la suave brisa.

Poe daba un recital de sus poemas, entre los que se incluían fragmentos de *Ulalume* y

de su pieza más celebrada, *El cuervo:*

> «Profeta –dije–, ser maligno,
> pájaro o demonio, siempre profeta,
> si el tentador te ha enviado,
> o la tempestad te ha empujado hacia estas costas,
> desolado, aunque intrépido,
> en esta desierta tierra encantada,
> en este hogar tan frecuentado
> por el horror. Dime la verdad, te lo imploro.
>
> ¿Hay, hay bálsamo en Gilead? ¡Dime,
> dime, te lo ruego!»
> El cuervo dijo: «Nunca más».

El recital de Poe fue recibido con arrobo por parte de su pequeña audiencia compuesta mayoritariamente por mujeres.

Exactamente dos semanas después, el 27 de septiembre, embarcó rumbo a Nueva York, deseando poner en orden sus asuntos antes de la boda. Lo que ocurrió en los tres días siguientes es un misterio. El 3 de octubre era día de elecciones al congreso de Baltimore y el doctor Snodgrass, amigo de Poe, recibió el siguiente mensaje:

> Hay aquí un caballero, algo maltrecho, que se encuentra en el centro de votación número 4 de Ryan; dice llamarse Edgar Allan Poe y parece muy alterado. Afirma conocerlo a usted y le aseguro que necesita ayuda de inmediato.

Hallaron a Poe borracho e inconsciente, vestido con un traje raído que no era suyo; aparentemente llevaba sin lavarse varios días. Alguien sugirió que los agentes electorales le habían drogado o emborrachado para llevarlo de centro de votación en centro de votación, depositando «repetidos» votos, y luego le habían dejado tirado en el arroyo. Llevaron a Poe al hospital del Washington College, en Baltimore, donde acabó recuperando la conciencia y empezó a dirigirse a «objetos espectrales e imaginarios que supuestamente había en las paredes», antes de caer en el delirio y volver a quedar inconsciente. Cuatro días después, en torno a las cinco de la mañana gritó: «¡Que Dios tenga piedad de mi pobre alma!» y expiró.

Algún tiempo antes, Poe había nombrado albacea literario a su amigo el doctor Rufus W. Griswold, sin sospechar que este estaba celoso del don de Poe y le odiaba intensamente en secreto. Tras la muerte de Poe, Griswold hizo todo lo posible por arruinar su reputación. Escribió cartas anónimas a los periódicos en las que denostaba a Poe dañando enormemente su reputación literaria. Cuatro años después el gran poeta francés Charles Baudelaire halló en Poe un alma gemela, y se dedicó a hacerle famoso en París, por entonces la capital literaria del mundo. Logró que lo reconocieran como una de las grandes figuras de su época y como el mejor escritor que había dado Norteamérica.

A veces la biografía de Poe parece una parodia de la vida de un poeta romántico. La

alta tragedia se tiñe de farsa; lo único constante es el sufrimiento, siempre *in crescendo,* que sirve de fuente de inspiración, pero también advierte contra los peligros de la intoxicación y el heroísmo de una vida literaria llevada al extremo. La vida de Poe fue corta y autodestructiva, pero el resultado fue una obra que aún hoy sigue siendo tan evocadora como cuando la escribió; una obra que, de alguna forma, ha cambiado la faz de la literatura. Su cuento *Los crímenes de la calle Morgue,* es la primera historia de detectives moderna, un género que desarrolló al máximo. Sherlock Holmes, el clásico «¿quién lo hizo?» de Agatha Christie y los crímenes que investigaba el detective de Georges Simenon adicto a la psicología, el inspector Maigret, deben mucho a Poe. Es autor también de las novelas de misterio y de terror que se convertirían en el buque insignia de la literatura popular. Para muchos, su cuento *La incomparable aventura de un tal Hans Pfaall* es el primer relato de ciencia ficción. Sin embargo las obras de Poe van más allá de la literatura popular. Como muchos de sus compañeros de profesión, Poe escribió por un dinero cuya falta no dejó de preocuparle intensamente durante la mayor parte de su pobre existencia. Sin embargo, nunca perdió la fe en que la literatura era una vocación idealista, destinada a ensalzar el espíritu humano y el heroísmo, pero también los grandes defectos y temores de la humanidad; una vocación que lo exigía absolutamente todo de quienes la seguían; una vocación en la que había que sacrificar al arte hasta la propia vida. Aunque Poe murió casi medio siglo antes que Van Gogh, su vida y la intensidad de su obra bien pueden considerarse el equivalente literario del atribulado pintor holandés. Ambos murieron prematuramente y de forma autodestructiva; Poe a los 40 años, Van Gogh a los 37. Sus mentes se desintegraron en el culmen de su enorme capacidad.

Vida y obra de Poe

Edgar Allan Poe nació el 9 de enero de 1809 en Boston, Massachusetts. Era hijo de dos actores de reparto, que trabajaban para una compañía itinerante representando dramas populares en los teatros de la Costa Este. Su padre, David Poe, tenía 25 años, era de ascendencia irlandesa, poseía un carácter impetuoso y extravagante, le gustaba beber e interpretaba papeles románticos, aunque siempre de secundario. El padre de Poe abandonó a su madre cuando Edgar aún era un niño. La dejó con tres hijos y simplemente desapareció en la vasta Norteamérica independiente sin que nunca se volviera a oír hablar de él.

Elizabeth, la madre de Poe, era inglesa. Ya era viuda cuando se casó con David Poe, poseía mucho talento como actriz y una belleza etérea que le garantizó papeles protagonistas. Parece que el niño tenía una profunda fijación con su madre, pero ella enfermó y murió cuando Edgar apenas tenía dos años. Poe se sentiría atraído toda la vida por mujeres etéreas de quienes se enamoraba platónicamente. La familia de John Allen, una próspera familia burguesa cuyo cabeza de familia se dedicaba al comercio, se hizo cargo de Edgar cuando este quedó huérfano. En 1815, cuando Edgar tenía seis años, John Allen cruzó el Atlántico con su familia. Se trataba de un viaje de negocios que les llevó a recorrer Escocia e Inglaterra, donde Edgar estudió en diversas escuelas y acabó en la academia para jóvenes caballeros de Stoke Newington, un suburbio del este de Londres. Destacaba en historia y literatura, aunque en su informe anual, se le describe como «inteligente, terco y voluntarioso».

En 1820 el comercio del tabaco se resintió seriamente, lo que afectó muy negativamente a los negocios de John Allen y obligó a la familia a volver a instalarse en Richmond. Durante el largo y cálido verano Poe aprendió a nadar en Shokoe Creek y leyó *Robinson Crusoe* con fascinación. Cuando la situación económica familiar mejoró, se mudaron a una mansión con sirvientes y mandaron a Poe a un colegio privado para jóvenes caballeros sureños, donde se labró una reputación corriendo y boxeando. Se dice que por entonces nadó casi diez kilómetros contracorriente por el río James. También se enamoró de una quinceañera, Sarah Elmira Royster, antes de ir a la Universidad de Virginia. John Allen le pasaba un exiguo estipendio que recortó mucho sus expectativas y no casaba con la imagen de caballero sureño que tenía de sí mismo. Como se relacionaba con los hijos de ricos hacendados incurrió rápidamente en deudas de juego, y cuando siguió jugando para recuperar lo perdido, se hundió aún más en el infierno de las deudas. Empezó a beber, un pasatiempo que no se le daba demasiado bien, pues tendía emborracharse tras una única copa de vino.

En septiembre de 1826, Poe volvió a Richmond y halló que su amada Sarah se había prometido a otro. John Allen se enfureció cuando se enteró de que Poe bebía y tenía deudas de juego; decidió que no volvería a la universidad. Esta situación marcó el inicio de las malas relaciones de Poe con su tutor. Allen, un terco hombre de negocios, era el polo opuesto de Poe, que había empezado a escribir poesía romántica con un claro aire

byroniano:

> Estoy entre el fragor de una playa
> atormentada por el rompiente oleaje,
> y sostengo en mi mano granos de arena dorada.
> ¡Son tan pocos! Pero se deslizan
> entre mis dedos hasta el profundo…

Poe se fue de casa y navegó hacia el norte, hasta Boston, donde encontró un impresor que publicó su libro de poemas. En mayo de 1827 se imprimieron unas cuatro docenas de copias de *Tamerlán y otros poemas* de «el bostoniano». Poe solo tenía 18 años y era la obra de un aprendiz. A pesar de su orgullo natural y de su evidente ambición, era muy consciente de esta circunstancia, lo que le llevó a incluir en el prefacio una ambigua nota declinando toda responsabilidad:

> La mayoría de los poemas que forman parte de este pequeño volumen se escribieron entre 1821 y 1822, cuando el autor aún no había cumplido los catorce años; evidentemente no fueron pensados para su publicación. La razón de su publicación actual es algo que solo a él le incumbe; puede que sean egocéntricos, pero los escribió una persona demasiado joven como para que su propio corazón conociera el mundo.

Ni que decir tiene que escribió la mayoría de estos poemas superados los «catorce años» (alguno hay de cuando tenía trece). Estaba muy influenciado por los poetas románticos, hasta el punto de rozar el plagio en algunos versos. Puede que aún no hubiera absorbido correctamente estas influencias, pero se aprecia perfectamente la admiración que despertaban en él Coleridge y Shelley; había comprendido que quería desarrollar su personalidad poética siguiendo su ejemplo. Los primeros versos del poema *Imitación* son muy típicos por su tenor y calidad:

> Una marea oscura e insondable
> de orgullo sin fin;
> un misterio y un sueño
> debió parecer mi juventud.

Hay que hacer un ejercicio de perspicacia para encontrar prometedoras estas líneas; pero la frase torpe de un adolescente cualquiera se convirtió en algo más profundo en el caso de Poe. El poema *Tamerlán* aludía al legendario guerrero mongol que conquistó Rusia y la India en el siglo XIV, la típica autoidentificación romántica.

En noviembre de 1827 Poe se quedó sin dinero, y para mantener su independencia tomó la decisión drástica de enrolarse en el ejército bajo el nombre de Edgar A. Perry. Sirvió en Carolina del Sur y más tarde en Virginia, donde ascendió a sargento mayor en enero de 1829. Pero tres meses después dejó el ejército. Por entonces, su madre adoptiva había muerto en Richmond. John Allen no tardaría mucho en casarse de nuevo, y Poe se sintió como un completo extraño cuando volvió a casa de los Allen. Ese verano se fue a Baltimore a vivir con su tía materna, Maria Clemm, y Virginia, la hija de seis años de esta.

En diciembre de 1829 Poe publicó *Al Aaraaf, Tamerlán y poemas menores,* esta vez

bajo el nombre de Edgar A. Poe. El volumen de 71 páginas era una versión revisada de *Tamerlán* y algunos de sus primeros poemas, pero también contenía muchos versos nuevos que ya dejaban traslucir un estilo cada vez más personal. En el poema que daba título al libro, *Al Aaraaf,* se aprecia una creciente familiaridad con problemas técnicos de métrica, y Poe despliega un brillante colorido romántico, eso sí, frecuentemente oscurecido por el significado. El resultado es que el poema se ha interpretado de muchas formas diferentes. Sin embargo, la mayoría de los críticos se muestran de acuerdo en que era un intento de articular, de forma alegórica, tanto las teorías estéticas de Poe como su idea de que la imaginación poética estaba condenada en ese mundo, cada vez más materialista, que veía crecer a su alrededor.

> Era un espíritu hermoso el que cayó;
> un vagabundo bien abrigado por el musgo,
> un observador de las luces que brillan en lo alto,
> un soñador en un rayo de luna por su amor:
> ¿qué maravilla? Pues cada estrella es como un ojo,
> que contempla con dulzura el cabello de Bella.

Pocos sargentos mayores, de entonces o de ahora, hubieran escrito líneas así o tenido sentimientos parecidos. Pero Poe añadió algunos poemas irónicos pensados para parodiar su oscura visión romántica del mundo:

> Valles de sombra y aguas apagadas.
> Bosques como nubes,
> que ocultan su contorno
> en un fluir de lágrimas.
> Allí crecen y menguan unas enormes lunas
> una vez y otra vez…

En estos poemas irónicos vemos como una creciente madurez fue reemplazando a sus anteriores vacilaciones, lo que indica que era más consciente de sí mismo aunque mantuviera las dudas propias de la inexperiencia. Hay no obstante algo burlesco en el poema *A Helen,* uno de sus poemas más recordados. Una versión posterior reza así:

> Helen, tu belleza es para mí
> cual las naves de Nicea de antaño,
> que gentilmente, sobre un mar perfumado,
> llevaban al débil y cansado peregrino
> a su orilla natal.

El poder evocador de estas líneas es muy característico. Utiliza conscientemente arcaísmos como *of yore* [de antaño] y algunos otros préstamos bastante desafortunados. Como ocurre a menudo en los poemas de Poe, la aspiración a lo sublime se marida con una realización poco inspirada. Pero era esa aspiración la que estaba dando forma a la persona literaria que despegaría en el género, menos exaltado, de la prosa.

John Allen ayudó a su hijastro a entrar en West Point, intentando que iniciara una

carrera militar respetable, pero la atmósfera y la disciplina de esta academia militar de elite eran incompatibles con Poe. Se refugió en sus «experiencias en Sudamérica». Sus compañeros estudiantes se dieron cuenta enseguida de que se trataba de relatos puramente imaginarios y empezaron a considerarlo un bicho raro. Confirmaron su opinión cuando Poe decidió que ya había visto bastante de West Point y logró que lo expulsaran faltando a los desfiles y a las clases siempre que podía. Cuentan la anécdota de que cuando le ordenaron que se presentara para desfilar llevando «cinturón y guantes blancos bajo el brazo», Poe decidió cumplir la orden al pie de la letra. Apareció llevando cinturón y guantes blancos y con su rifle al hombro, pero completamente desnudo. Debido a este incidente y a otros, le expulsaron de West Point en febrero de 1831 por «negligencia en el cumplimiento del deber».

Ese verano Poe volvió a casa de Maria Clemm y su hija en Baltimore. Empezó a escribir cuentos cortos y relatos, en principio únicamente para ganarse la vida, pero al año siguiente el *Philadelphia Saturday Courier* publicó cinco cuentos suyos. Sin embargo, apenas ganaba lo suficiente para mantenerse a sí mismo y a la señora Clemm, necesitada a su vez. En abril de 1833 escribió desesperado a su tutor, y merece la pena que citemos una carta que arroja mucha luz sobre las difíciles relaciones existentes entre Poe y Allen:

> Han pasado más de dos años desde la última vez que me prestó ayuda y más de tres que no me dirige la palabra Si tuviera a bien considerar la situación en la que me encuentro, seguro que le inspiraría compasión. No tengo amigos ni medios ni forma de conseguir un empleo, me estoy muriendo y sin embargo no he estado ocioso, no soy adicto a vicio alguno ni he cometido ningún crimen contra la sociedad ¡Por Dios, apiádese de mí y sálveme de la destrucción!
>
> E. A. Poe

Aparentemente Allen no contestó a este ruego desde el abismo. Había enfermado de hidropesía y estaba confinado a un sillón de su cuarto, donde le atendían enfermeras que no le permitían recibir visitas. Desesperado, Poe decidió ir a Richmond y tocó el timbre de la mansión de los Allen. Abrió la puerta la mujer de Allen, que se sorprendió mucho al ver «el extraordinario aspecto» de Poe y le dijo que su marido no estaba en condiciones de recibirle. Pero Poe la apartó y subió las escaleras hasta el dormitorio de Allen, seguido por la señora Allen. Según ella, «en cuanto Poe entró a la habitación el señor Allen alzó su bastón y amenazó con golpearlo si se ponía a su alcance. Le ordenó salir, Poe lo hizo, y esa fue la última vez que se vieron». John Allen murió poco después; tenía una fortuna considerable, pero no mencionó a Poe en su testamento.

Por entonces Poe ya había saboreado su primer éxito literario. En octubre de 1833 ganó un concurso organizado por el *Baltimore Sunday Visiter* con su cuento *Manuscrito hallado en una botella.* Puede que el premio solo fuera de 50 dólares (bastante dinero para la época), pero lo importante fue que se dio a conocer a un público más amplio y que su nombre llamó la atención de editores influyentes. Poe había enviado seis cuentos al concurso y a los jueces les impresionaron los que no ganaron el premio tanto como el que lo ganó. Expresaron su esperanza de que se publicaran juntos en un libro, aunque las

circunstancias conspirarían contra Poe impidiendo durante siete largos años que este sueño se hiciera realidad.

Manuscrito hallado en una botella es una atractiva y muy lograda mezcla entre la realidad y lo sobrenatural. Tiene misterio y suspense y conduce al lector al reino del terror puro. Pero, pese a tanta excitación, retiene su poder de convicción en todo momento. La historia está escrita como si fuera el mensaje de un viajero anónimo pero sabio: «Tengo poco que decir de mi país y de mi familia». Del texto se deduce que podría ser de origen germánico, con un toque de gusto por la filosofía escéptica: «Me han reprochado a menudo la aridez de mi genio; se me imputa falta de imaginación como si fuera un crimen». Este escritor poco imaginativo comienza con una fusión de lo exótico y lo banal. El autor del manuscrito en la botella está acostumbrado a viajar a lugares distantes del mundo, lo que ahora le parece un pequeño milagro.

> Tras pasar mucho años viajando por el extranjero, zarpé en el año 18 del pueblo de Batavia, situado en la rica y populosa isla de Java, para iniciar un viaje a las islas del archipiélago de Sunda. Viajábamos en una hermosa nave de unas cuatrocientas toneladas, remachada con cobre y construida en Bombay con madera de Malabar.

El relato atrapa rápidamente al lector, que empieza a preguntarse qué acabará con esa aparente calma. ¿Qué llevó al viajero a meter un mensaje en una botella? ¿Qué pasó a continuación? Hablamos de literatura romántica escrita en una época en la que un escritor podía aspirar a ser un cuentista y un artista a la vez. Ni los poetas ingleses que Poe admiraba tanto, renunciaron a desplegar su arte sobre un buen relato: Coleridge escribió sobre su viaje a Xanadú, Shelley sobre la estatua de Ozymandias caída en el desierto, Byron sobre sus aventuras en Italia. La literatura era popular en ambos sentidos de la palabra: atraía al público y entretenía a los lectores. Poe desarrolló su talento en este escenario, en el que podía dar rienda suelta a todos los miedos e incertidumbres provocados por su inestable carácter. En el proceso, este hombre débil, sufriente y a menudo desesperado se transformaba en un heroico artista.

Otro de los cuentos que Poe escribió por entonces se titulaba *La incomparable aventura de un tal Hans Pfaall,* en el que describía un viaje a la luna en globo. Originalmente iba a ser una parodia de los acientíficos relatos de viajes a otros planetas tan populares en la época. Pero cuando empezó a escribir, Poe no pudo evitar incluir detalles realistas y procurar que todo pareciera científicamente plausible. Lo que iba a ser un romance burlesco acabó siendo una descripción mucho más convincente, pero que no obstante parecía una broma. Añadió entradillas de un diario para darle un aire de verosimilitud:

> *11 de abril.* He percibido una increíble reducción del diámetro aparente de la tierra, a la par que un considerable incremento, observable por primera vez, del de la luna…
>
> *15 de abril.* Ya no se ven con claridad ni los contornos de continentes y mares…
>
> *16 de abril.* Hoy, mirando hacia arriba como podía por las ventanas laterales, he contemplado con arrobo una pequeña porción del disco lunar que parecía rebosar más allá de la gran circunferencia formada por el globo.

El relato resultante tiene algo de parodia, de fantasía, de verosimilitud científica y de realismo, además de un epílogo en el que Poe pretendía revelarlo todo. A pesar de lo caótico de sus motivos y de su ejecución poco afortunada, el cuento contiene todos los ingredientes de uno de aventuras, y hay críticos que lo consideran el primer relato de auténtica ciencia ficción. En agosto de 1835, Poe pudo abandonar Baltimore y regresar a Richmond, donde el propietario del *Southern Literary Messenger,* Thomas W. White, lo contrató como editor de su revista. Discutió con Poe en cuanto apareció borracho la primera vez en su lugar de trabajo, pero este se disculpó y White le readmitió por pena, a condición de que se alojara con una familia respetable «que no tomara alcohol». Poe pidió a Maria Clemm y su hija Virginia que se reunieran con él. La niña solo tenía trece años, lo que no evitó que Poe se enamorara de ella y la pidiera en matrimonio. La señora Clemm estaba indecisa, pero la felicidad de su hija la convenció y les dio su bendición. Cuando Poe obtuvo un certificado (a través de un amigo) en el que se especificaba que Virginia «tenía veintiún años y era mayor de edad», se casaron.

A su vuelta, Poe empezó a trabajar en el *Southern Literary Messenger,* escribiendo artículos, recensiones y relatos con los que llenaba sus páginas; también escribió muchas cartas intentando que la gente se suscribiera a la revista. A principios de 1837 había elevado el número de subscriptores de 500 a 3.500, haciendo famosa a la publicación y a su editor en toda Norteamérica. Pero entonces volvió a sucumbir a la bebida y White le despidió; Poe se trasladó a Nueva York con su esposa y su suegra. Era lo suficientemente conocido como para no tener que preocuparse de su futuro, pero la mala suerte volvió a cebarse con él. En los primeros meses de 1837 Estados Unidos sufrió graves problemas financieros, muchos negocios quebraron y hubo muchos despidos. Las revistas que publicaban los cuentos de Poe empezaron a cerrar y le dijeron que lo mejor que podía hacer para ganar dinero era escribir una novela. El resultado fue *La narración de Arthur Gordon Pym de Nantucket,* publicada en Nueva York en 1838. Es la única novela que Poe publicó y el héroe se parecía bastante a su autor; Edgar se convirtió en Arthur, reemplazando su segundo y despreciado nombre, Allan, por el apellido de Lord Byron, Pym. En su novela Poe retoma las aventuras en el mar. Al igual que *Manuscrito hallado en una botella,* la novela está escrita en primera persona e incluye entradillas del diario del autor, retazos de información puramente factual y notas informativas a pie de página. Todo está pensado para dar verosimilitud a la historia. De ahí que esté llena de detalles, aunque el relato a menudo sea inconexo y el trasfondo psicológico casi inexistente. Esta curiosa mezcla atrae al lector a un mundo, que en cierta forma está más allá de lo real. Es un terreno fantasmagórico, casi alucinante, de elevadísima sensibilidad y emoción intensa en el que puede pasar cualquier cosa. El resultado es un clima de temor que a veces desemboca en terror puro. La forma vaga de narrar la historia la abre a múltiples interpretaciones. Hay quien considera a esta novela un único episodio que consta de elementos variados, como un viaje por mar emprendido impulsivamente, un largo periodo de encarcelamiento en un oscuro agujero situado bajo la cubierta y una expedición a la Antártida; temas cuya popularidad era evidente por el éxito de obras como *Robinson Crusoe,* de Defoe, o *Balada del viejo marinero,* de Coleridge. También

se han dado interpretaciones alegóricas o psicológicas más o menos plausibles. Al margen de que uno crea o no en estas tareas de sabueso de la literatura y en estos juegos de prestidigitación, no se puede negar que esta obra, como casi todo lo escrito por Poe, refleja importantes elementos (a veces inconscientes) de su personalidad que tienden a entorpecer y distorsionar la superficie consciente de la narrativa. El mundo exterior se dobla y cede ante la fuerza de la visión de Poe y es esa falta de distanciamiento la que dota al relato de una textura claustrofóbica ahíta de terror. Al entrar en el mundo de Poe somos conscientes de pasar a una región llena de miedos de la que no hay escapatoria posible hacia una realidad más objetiva y tranquila. Se suele decir que *La narración de Arthur Gordon Pym de Nantucket* no está lograda del todo, porque lo fantasmagórico se evoca mejor en relatos más cortos y densos. Evidentemente Poe lo sabía y decidió centrar su energía creativa en obras más breves.

En 1840 publicó su colección de cuentos, *Cuentos grotescos y espeluznantes,* con los que, como afirmaba en el prefacio, pretendía sembrar «el terror en el alma». Poe incluyó en este libro algunas historias que le garantizaron la inmortalidad literaria. Pensemos, por ejemplo, en obras maestras tan memorables como *La caída de la casa Usher* o *Ligeia.* Este último es un relato sobre la muerte y la obsesión humana que culmina en el famoso: «y allí se encuentra la voluntad que no fenece». Empieza de forma típicamente factual pero algo vaga, que ya presagia una presencia acechante: «Por mi alma que no consigo acordarme cómo, cuándo o dónde exactamente conocí a Lady Ligeia».

Poe ya había recurrido a este tema en un poema anterior, *Al Aaraaf,* en el que Ligeia encarna el alma de la belleza, pero en el cuento que lleva su nombre se resalta la otra cara de su naturaleza. La intensidad de la prosa se eleva gracias a la inclusión de los poemas de Ligeia, que evocan horrores como:

> Pero ¡mirad entre la chusma mímica
> una forma rastrera se entremete!
> ¡Una cosa roja de sangre que llega retorciéndose
> en la soledad escénica!
> Se retuerce, se retuerce entre jadeos mortales.
> Los mimos son su pasto
> y los serafines lloran al ver sangre humana
> chorrear entre las fauces del gusano.

En un clímax soberbio asistimos al poder sobrehumano de la voluntad de la difunta Ligeia, cuando sale de la tumba para hacerse con el cadáver de Rowena, la mujer que la había suplantado como esposa del narrador. La escena se describe desde el interior de la cabeza del esposo enloquecido, que expresa sus pensamientos y emociones cuando «Rowena de rubios cabellos y ojos azules» se transforma ante sus ojos:

> ¿Acaso había crecido desde su enfermedad? ¿Qué inexpresable demencia se apoderó de mí ante este pensamiento? ¡De un salto estuve a sus pies! Evitando mi contacto, ella sacudió su cabeza, aflojó […] entonces se desplegó por el aire agitado de la estancia una masa enorme de largos y despeinados cabellos; *¡eran más negros que las alas del cuervo de medianoche!* Y entonces, la figura que se alzaba ante mi abrió

> lentamente los ojos […] grité con fuerza. ¿Cómo podía haberme equivocado? ¡Estos son los grandes, los negros, los ardientes ojos de mi amor perdido, de Lady, de Lady Ligeia!

Poe diría que este era su mejor cuento, aunque la mayoría de los críticos no estarían de acuerdo. Sin embargo es fácil deducir lo que veía en *Ligeia;* se trata de una pieza de alto contenido psicológico, a la que a veces parecen guiar fuerzas inconscientes más que la intención deliberada del autor. Cuando escribía este cuento, Poe parece haber estado en contacto con todo su ser, quizá se acercó a un trauma que quería exorcizar. Parece ser que tanto sus sentimientos hacia su difunta madre como los que experimentaba hacia su novia-niña, desempeñaron un importante papel en la composición de esta pieza literaria de Gran Guiñol. Poe mismo lo expresó con gran elocuencia:

> No hay nada más excitante entre las muchas e incomprensibles anomalías de la ciencia de la mente que el hecho, hasta donde yo sé nunca percibido por las escuelas, de que cuando intentamos recordar algo olvidado hace tiempo a menudo estamos *a punto de* recordar sin poder, al final, recordarlo.

Puede que Poe estuviera poseído por su inconsciente, pero siempre fue un artista consumado, capaz de percepciones e intuiciones filosóficas del más alto nivel.

La historia más larga, *La caída de la casa de Usher,* tiene la misma fuerza y es igual de sutilmente evocadora en muchos aspectos. La famosa y larga frase del principio no solo sitúa la obra, sino que atrapa al lector suscitándole expectativas.

> Durante todo un día de otoño, triste, oscuro y silencioso, en el que las nubes se cernían bajas y pesadas en el cielo, crucé solo, a caballo, una región singularmente lúgubre del país, y al acercarse las sombras de la noche, me encontré ante la melancólica casa Usher.

El protagonista de este cuento es Roderick Usher, el último miembro de un linaje antiguo, largo y degenerado, cuyos rasgos y debilidades se describen con perspicacia. En realidad Poe está describiendo un aspecto de sí mismo, como tiene por costumbre, e incluso llega a adscribir la autoría de uno de sus poemas más recientes a Usher. La «casa encantada» es un clásico de Poe, en el que la narración inmediata se entreteje con la trama general mientras describe cómo asaltan a la antigua casa «criaturas malignas vestidas de tristeza» que evocan «una olvidada historia sepultada en los tiempos»:

> Y los viajeros, desde el valle,
> por las ventanas ahora de rojo brillante
> ven vastas formas que se mueven
> en fantasmales discordancias
> mientras, cual espectral torrente,
> sale una horrenda multitud
> que ríe –pero ya no sonríe.

Lo irónico del caso es que el poema se cita para demostrar que Usher ha caído en la locura debido a «la colocación de […] piedras y los numerosos hongos que las cubrían […] y su duplicación en las tranquilas aguas del estanque». Las imágenes y metáforas de Poe son un reflejo constante de la mente de Usher y de su estado, y constituyen una hábil

y penetrante pieza de autoanálisis. Poe usa material psicoanalítico mucho antes que Freud para dibujar un retrato en profundidad de su personaje Usher. Al hacerlo indica asimismo la lista «de libros que durante años formaron una parte no despreciable de la existencia mental del inválido». Son las obras y autores favoritos del propio Poe, como Maquiavelo, la visionaria descripción que hace Swedenborg de sus viajes por el cielo y el infierno o la *Quiromancia* de Robert Fludd. A ellos añade volúmenes de autores inventados y sugerentes títulos ficticios hábilmente disimulados entre los reales, todos oscuros:

> Nuestro libro favorito era un pequeño volumen en octavo del *Directorium Inquisitorium* del dominico Eymeric de Gironne; y había pasajes de Pomponio Mela sobre los viejos sátiros africanos y egipcios con los que Usher soñaba horas enteras. Pero experimentaba el mayor de los deleites cuando leía cuidadosamente un rarísimo y curioso libro gótico en cuarto, el manual de una iglesia olvidada, las *Vigiliae Mortuorum secundam Chorum Ecclesiae Maguntiae.*

El narrador se ve arrastrado al mundo de Roderick Usher, a quien ayuda a «enterrar temporalmente» en la cripta el cuerpo de su difunta gemela, Madeline.

En este cuento se detecta fácilmente el miedo de Poe a su propia desintegración mental; la locura de Usher es un *collage* de sus miedos y turbulencias mentales. Sin embargo es mucho más que una autobiografía hábilmente velada. La integración de los elementos del cuento, el intrigado narrador, Usher mismo, su gemela Madeline y la persistente melancolía que impregna su lúgubre mundo situado en tan inhóspita tierra salvaje, es digna de un gran narrador. El lector se sumerge cada vez más en el mundo de Usher gracias a veladas sugerencias y a un suspense creciente que, sin embargo, no ocultan el arte al que Poe siempre aspiró. Hay filosofía, psicología, especulación e intuición, pero en ningún momento interrumpen el desarrollo del relato. Este siempre es fantástico en el sentido de que resulta ameno de leer, pero evoca algo que ciertamente está más allá del ámbito de lo ordinario.

A medida que la obra de Poe iba adquiriendo intensidad, su vida se volvía más inestable y humillante. Aunque por lo general era capaz de mantener su tendencia al alcoholismo bajo control, cuando sucumbía a la bebida su conducta delirante solía acabar en escándalo público. Era evidente que el alcohol era un veneno para Poe, pues hasta en cantidades pequeñas le desintegraba el carácter. Su conducta era tan extrema que muchos pensaban que se había vuelto drogadicto, una mentira que se seguiría creyendo mucho después de su muerte. En la valoraciones médicas de su conducta realizadas recientemente se afirma que, probablemente, esta exagerada pérdida de control se debiera a una lesión cerebral en vez de al opio, a la morfina o a cualquiera de las coloristas sugerencias que tan flaco favor han hecho a su reputación. Sin embargo, hay que recalcar que la obra de Poe empezó a ser sofisticada a pesar de estas debilidades. Este escritor, que disfrutó del ejercicio de sus raras cualidades creativas más que de ninguna otra cosa, demostró tener una resistencia mental asombrosa, así como la habilidad de superar depresiones incapacitantes, un enorme conocimiento de sí mismo y una voluntad de hierro. Hubo de contar con todo esto para alcanzar un mundo donde era

libre de sus defectos, donde podía exorcizar los demonios que le perseguían. Leemos caos provocado por el miedo y la neurosis, los caóticos fantasmas de la mente de Poe, vivos, gracias a ese gran proceso transformador que es el arte.

A principios de la década de los cuarenta del siglo XIX, Poe siguió editando diversas revistas en ciudades de la Costa Este y publicando en ellas. En esta época realizó un trabajo más que notable. Con *Los crímenes de la calle Morgue* Poe creó la novela negra moderna y luego contribuyó mucho al desarrollo de este nuevo género. El misterioso crimen, que el detective sabueso resolvía recurriendo solo a un detallado examen de las pruebas y a su excepcional capacidad de raciocinio, fue el precursor de un género literario del que más tarde brotarían maestros de la racionalidad y de la atención al detalle del calibre de Sherlock Holmes y de Hercule Poirot, así como innumerables personajes menores.

El primer detective de Poe fue Monsieur C. Auguste Dupin, otra transformación de su propio nombre. C. de «visión»[1], Auguste, una versión francesa de Allan, y Du-pin con ecos reconocibles a Poe. Esta identificación ayudó a Poe a mejorar y analizar a este protagonista sin perder de vista la coherencia del personaje. Dupin vive en París y es intelecto puro; una conciencia avanzando paso a paso de forma totalmente lógica. Su mente no alberga ni emociones innecesarias ni conjeturas ilógicas. Así era como le gustaba a Poe imaginarse a sí mismo, libre de los trágicos defectos que tanto le habían minado. En cierto modo era lo que era cuando se transformó en un escritor capaz de cocinar, con cálculo y frialdad, los a menudo terribles ingredientes de sus soberbias y artísticas historias.

Los crímenes de la calle Morgue empieza con lo que es prácticamente un ensayo sobre el intelecto:

> Las facultades del espíritu que se definen con la palabra *analíticas* son en sí muy poco susceptibles de análisis, y no las apreciamos sino por sus resultados […]. Así como el hombre fuerte se regocija de su aptitud física, complaciéndose en los ejercicios que hacen funcionar los músculos, del mismo modo el analista cifra su gloria en esa actividad espiritual que le permite aclarar lo misterioso.

Una idea sigue a la otra:

> La facultad de analizar no se debe confundir con el simple ingenio […], se verá que el hombre ingenioso está siempre lleno de imaginativa, y que el hombre de verdadera imaginación no es nunca más que un analista.

El narrador solo presenta a Monsieur C. Auguste Dupin tras estas aclaraciones que le hacen inmediatamente reconocible:

> Este caballero, joven aún, pertenecía a una excelente e ilustre familia; mas por una serie de enojosas circunstancias, viose reducido a tal pobreza que, perdiendo hasta la energía de su carácter, dejó de alternar con la sociedad y de ocuparse en el restablecimiento de su fortuna; gracias a la cortesía de sus acreedores, pudo conservar una pequeña parte de su patrimonio, y con la renta que le reportaba halló medio de subvenir a las necesidades de la existencia, merced a la más estricta economía, sin cuidarse ya de superfluidades. Los libros eran su único lujo, y en París se adquieren fácilmente.

Dupin lee en la prensa sobre los «extraordinarios asesinatos» cometidos en la calle Morgue, en el barrio de St. Roche, y decide investigar por su cuenta. Los cuerpos de una madre que vivía recluida y su hija, Madame y Mademoiselle l'Espanaye habían sido hallados en un escenario donde parecían haberse librado salvajes combates. Sin embargo, la habitación estaba cerrada. Testigos que dijeron haber oído los gritos de las víctimas esa noche, también afirmaron haber oído dos voces más, la de un francés y la de otro hombre que hablaba en una lengua extranjera. Un gendarme que les había oído creía que el segundo hablaba en español, otro pensaba que era italiano, un testigo holandés suponía que era francés y un español opinaba que era inglés. La policía no tardó en arrestar a un empleado de banca que había entregado una considerable suma de dinero a las mujeres el día de su muerte.

Tras analizar las pistas, Dupin descubre «razonando» la identidad del auténtico malhechor. En este primer relato detectivesco ya hallamos todos los ingredientes clásicos del género: el narrador debidamente impresionado, la habitación cerrada, las pistas que «despistan», el arresto de la persona equivocada, etc.; el final resulta tan magnífico como los asesinatos.

A pesar del éxito de los relatos de Poe su situación financiera y su estado emocional eran más precarios que nunca. Ganaba diez dólares a la semana como ayudante de edición del *Burton's Gentleman Magazine* de Filadelfia, pero en agosto de 1841 dimitió para convertirse en editor de la *Graham's Magazine.* Sin embargo la falta de dinero le llevó a considerar la necesidad de renunciar al periodismo literario para poder mantener a Virginia y a su madre. En julio llegó a solicitar un puesto de oficinista en el Departamento del Tesoro de Washington, pero no le aceptaron. Afortunadamente le fue muy bien al frente de la *Graham's Magazine,* que a finales de 1845 llegó a tener 25.000 suscriptores. Pudo pagar sus deudas y la vida en casa fue más agradable cuando acabaron con la miseria de las facturas sin pagar y la pobreza siempre al acecho. Poe estaba más enamorado de Virginia que nunca. Ella tenía a la sazón 19 años y algunas tardes, tras la cena, Edgar entretenía a Virginia y a su madre tocando la flauta, tras lo cual Virginia, a su vez, solía cantar acompañándose del arpa.

Una tarde de julio de 1842, cuando Virginia cantaba a Poe y a su madre, le falló la voz y se deslizó sangre de su boca. Se le había roto un vaso sanguíneo y durante un tiempo estuvo tan mal que pensaron que iba a morir. Se recuperó parcialmente, pero existía la posibilidad de que una nueva hemorragia resultara fatal. Siempre había sido frágil, pero enseguida fue evidente que estaba tuberculosa; eventualmente quedaría confinada a la cama. La tensión provocada por esta situación y el exceso de trabajo empujaron a Poe de nuevo a la bebida, a la conducta errática y al insomnio. Le daba miedo dormirse por las terribles pesadillas que tenía y llegó a afirmar: «Creo que los demonios se aprovechan de la noche para engañarnos en nuestra inconsciencia, aunque, sabes, no creo en ellos». Esta ambigüedad se había hecho crónica en su vida: a veces las pesadillas parecían más reales que su jornada de trabajo. Creció su temor a la locura y para defenderse empezó a cultivar una imagen de «razonador infalible». Adoptó la personalidad de su creación más sana, el inteligente Monsieur Dupin, y empezó a intentar resolver crímenes sobre los que

leía en los periódicos así como a descifrar códigos. Decía desafiantemente a quien quisiera oírle que no había código en el mundo que no pudiera entender. En mayo de 1842 salió por la puerta de la *Graham's Magazine* por un simple malentendido.

Al año siguiente Poe ganó un premio de 100 dólares ofrecido por el *Dollar Newspaper* de Filadelfia por el relato *El escarabajo de oro* y de nuevo fue famoso en Norteamérica. En este cuento premiado de Poe se reflejan las preocupaciones que le asaltaban durante este difícil periodo; era intencionadamente sensacionalista. Es el relato de un tesoro escondido; las reservas de oro de un pirata y un mensaje secreto que hará a quien lo descifre más rico de lo que jamás hubiera soñado. Todo esto tiene como escenario una isla situada frente a las costas de Carolina. El héroe de este cuento, a menudo fantástico, es William Legrand, «que una vez fue rico; pero una serie de desgracias le habían convertido en un quiero y no puedo». Para evitar la mortificación que suponían sus desastres abandona Nueva Orleans, la ciudad de sus ancestros, y se establece en la isla de Sullivan, cerca de Charleston, Carolina del Sur. La isla solo mide unos cinco kilómetros de largo y consiste en arena, unas cuantas edificaciones miserables y mucha maleza. El narrador relata cómo

> en las más hondas profundidades de la arboleda, no lejos del extremo oriental y más alejado de la isla, Legrand había construido una pequeña choza, en la cual vivía, y fue allí donde por mera coincidencia entablé relación con él.

La descripción que hace Poe de Carolina del Sur se basa en su anterior experiencia como soldado en la región, lo que dota de un trasfondo exótico y convincente a un relato no siempre tan convincente. La habilidad de Poe para tejer un buen enredo e intrigar al lector, compensan una trama algo endeble. Como historia de aventuras sin duda merecía ganar el premio, pero no es la mejor obra literaria de Poe.

Por entonces Poe había descubierto que tenía otro talento que le permitía ganar dinero; se le daba bien hablar en público y empezó a dar conferencias sobre literatura norteamericana. Había heredado de sus padres una fina voz de actor y desarrolló la capacidad de modularla y proyectarla con la facilidad de un auténtico profesional. Las conferencias de Poe sobre literatura se beneficiaban del entendimiento de un practicante reflexivo; sabemos por las críticas y ensayos que publicó en diversas revistas, que tenía puntos de vista originales en temas como «poesía e imaginación», «genio y locura» e incluso «intuición». Sus ideas suelen ser bastante interesantes:

> Parte del conocimiento más profundo, puede que *todo* conocimiento profundo, procede de un buen *suponer*. La leyes de Kepler eran reconocidamente *suposiciones*.

Poe leía mucho y estaba informado en ciencia y filosofía así como en ámbitos más arcanos como la literatura. También leía poesía en público, a veces sus propias composiciones y otras las de figuras conocidas, como sus amados poetas ingleses, entre ellos Lord Byron, y la recién descubierta Elizabeth Barrett Browning. Estas lecturas resultaban tan evocadoras como dramáticas y pronto empezó a ir mucha gente. Desafortunadamente, el circuito era muy limitado y Poe lo recorrió enseguida. En 1844

volvió a Nueva York para hacerse cargo de la revista *Braodway Magazine.* Por entonces había publicado dos relatos de terror más, *El pozo y el péndulo* y *El gato negro.*

Puede que *El pozo y el péndulo* no sea del todo original (sus ingredientes básicos son una sencilla combinación de fuentes diferentes), pero está narrado en esa forma tan evocadora de Poe. Las primeras palabras crean el escenario y nos sumergen directamente en el mundo del creador:

> Sentí náuseas, unas náuseas terribles tras tan larga agonía; y cuando por fin me desataron y me permitieron sentarme, comprendí que mis sentidos me abandonaban. La sentencia, la atroz sentencia de muerte, fue el último sonido reconocible que registraron mis oídos. Después, el murmullo de las voces de los inquisidores pareció fundirse en un zumbido onírico e indeterminado.

El narrador ha sido condenado a muerte por la Inquisición española del siglo XV. Todo sospechoso de herejía era llevado ante sus examinadores, que le sonsacaban confesiones por medio de diabólicas torturas antes de sentenciar a muerte a la víctima indefensa. En el relato de Poe no se especifica el tipo de delito religioso cometido por la víctima; solo sabemos la situación en la que se encuentra. El relato se centra en el método de ejecución.

A medida que el narrador va recuperando la conciencia lentamente, recuerda «los labios de los jueces vestidos de negro», que parecían «más blancos que el papel sobre el que escribo estas palabras» cuando lo condenaron; luego se había desmayado. Se iba dando cuenta de dónde estaba poco a poco, en un calabozo oscuro que recorría paso a paso descubriendo alarmado que parecía hacerse más pequeño. Cuando intenta medir de nuevo su calabozo menguante, tropieza y da con el rostro en el suelo:

> En la confusión que siguió a la caída no reparé en un sorprendente detalle que, pocos segundos más tarde, mientras aún yacía boca abajo, reclamó mi atención. A saber, mi pecho reposaba sobre el suelo del calabozo, pero mis labios y mi frente, que aparentemente debían encontrarse a un nivel más bajo que la barbilla, estaban suspendidos en el aire.

Parece estar al borde de un precipicio. Consigue arrancar un trozo de pared y oye cómo cae al abismo, reverberando contra las paredes del pozo antes de caer al agua mucho más abajo.

Un rato después contempla el techo que se alza aproximadamente un metro sobre su cabeza,

> donde una singular figura llamó mi atención. Era una representación pictórica del tiempo bastante común, salvo que en lugar de una guadaña sostenía en la mano lo que supuse que era un enorme péndulo.

Se da cuenta de que el péndulo oscila, que lo hace cada vez con más fuerza y que, «como es natural, su velocidad va aumentando». En ese momento percibe que el péndulo desciende hacia él y ve que la parte inferior es una cuchilla, «tan afilada como una navaja».

El narrador está atrapado entre el pozo y el péndulo que desciende. En el relato de Poe el terror que suscita la situación es muy real, pero una situación tan arquetípica también

está abierta inevitablemente a la interpretación psicológica y alegórica. El péndulo parece estar en manos del Padre Tiempo; el pozo, el profundo abismo que se abre bajo él, es el infierno de nuestros peores miedos así como el inevitable fin que nos aguarda. La muerte y el inconsciente, la inevitable contracción del tiempo; estas imágenes universales se concentran en un relato de pesadilla. Pero, tras toda pesadilla se despierta. Poe lo indica cuando el narrador describe al principio los labios de los jueces «más blancos que el papel sobre el que escribo estas palabras». Las circunstancias no se plantean como un relato fantástico, de alguna forma el narrador ha de sobrevivir, al igual que acabamos despertando de una pesadilla. Este giro añade verosimilitud al relato (es lo que ocurre en las pesadillas de verdad, de las que despertamos) pero también lo envuelve en un halo de misterio (¿cómo escapará el narrador?).

Claustrofobia, un miedo infantil a la oscuridad y a lo desconocido que oculta; algunos críticos han señalado que existe cierta similitud entre las circunstancias del narrador y la del bebé en el vientre de su madre; el péndulo sería el cuchillo que tras una cesárea le saca al mundo. Estas sobreinterpretaciones psicológicas parecen algo traídas por los pelos, pero no se puede negar que los miedos primigenios que Poe evoca en este cuento en concreto, pueden guardar alguna relación con su conciencia prenatal. Hay más datos que apoyan esta teoría, como el hecho de que la celda vaya menguando (el bebé creciendo en el vientre), el siseo del péndulo cortando el aire (que imita el susurro producido por el aire en unos pulmones que se contraen y expanden justo sobre el vientre), etc. Hay elementos de este tipo repartidos por todo el texto junto a muchos otros que no sustentan una lectura psicológica tan precisa. ¿Habría que desecharla? Puede que Poe incluyera esas referencias de forma inconsciente, pues sus escritos reflejan a menudo sus sentimientos inconscientes y además estas indicaciones ejercían su efecto sobre el lector, aunque solo fuera acentuando el terror. No se puede negar que *El pozo y el péndulo* de Poe narra algo muy primordial sobre las fuerzas activas en la vida y la muerte. Su lectura puede ser una experiencia inexplicablemente profunda e intensa, memorable a pesar de su aparente simplicidad. Es una trama simple y puede que no se resuelva al modo de la gran literatura, pero la situación en sí se convierte en una imagen inolvidable. Nunca hemos estado en un calabozo de la Inquisición, pero cuando leemos a Poe, en cierta forma, reconocemos el dilema. ¿Es una imagen surgida de una pesadilla o procede de algo que acecha en nuestros sueños, de una experiencia original semiconsciente?

En *El gato negro* se describe un espacio de horror muy similar. Las primeras líneas traicionan la ambivalencia del narrador en torno a lo que está a punto de relatar; una ambivalencia que Poe mismo debió percibir, pues es una historia valiente llena de fragmentos en los que se revela a sí mismo:

> No espero ni pido que alguien crea el extraño aunque simple relato que me dispongo a escribir. La locura sería esperarlo, cuando hasta mis sentidos rechazan la evidencia. Pero loco no estoy.

Como veremos, la última negación es especialmente significativa. El relato de Poe es muy sencillo y está centrado en el animal que da título al cuento, pero en realidad este

cuento de Poe es el más ingenuamente autobiográfico de todos. El narrador parece un sujeto amable:

> Desde la infancia destaqué por la docilidad y bondad de mi carácter. Abrigaba tanta ternura en mi corazón, que llegué a convertirme en objeto de burla para mis compañeros. Me gustaban especialmente los animales […].

Más tarde se casa y «fui feliz al hallar que mi esposa compartía mis gustos». Tenían una mascota, un gato, «un animal muy grande y hermoso, totalmente negro y sorprendentemente sagaz». Tras describir esta acogedora escena doméstica, Poe sugiere lo que va a ocurrir.

> Al referirse a su inteligencia, mi mujer, que en el fondo era un poco supersticiosa, aludía con frecuencia a la antigua creencia popular de que todos los gatos negros son brujas metamorfoseadas.

Al final, el narrador acaba sucumbiendo al alcohol y cuando se emborracha se convierte en un monstruo sádico. Una noche vuelve a casa «muy ebrio tras una de sus salidas por la ciudad» y ve que el gato le esquiva. Sorprendido coge al animal que le muerde.

> Me poseyó al instante la furia de un demonio. Ya no me conocía a mí mismo. Era como si mi alma original hubiera abandonado mi cuerpo […]. Cogí una estilográfica del bolsillo de mi chaqueta, la destapé, la abrí, agarré a la pobre bestia por la garganta y le saqué deliberadamente un ojo de la cuenca.

Edgar Allan Poe empezó a imaginar *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* casi medio siglo antes de que Robert Louis Stevenson escribiera su novela, el clásico de la doble personalidad. Poe da cuenta sobradamente de la profunda angustia que experimenta una personalidad de este tipo. Tras describir cómo le saca el ojo al gato, el narrador grita: «¡Me sonrojo, hiervo y tiemblo mientras cometo esta condenable atrocidad!».

Sin embargo este cuento refleja mucho más que el horror y la repugnancia que provocaba en Poe su propia conducta descontrolada cuando bebía. Lo que late tras el relato es el miedo a la locura y a los actos indescriptibles que su mente perturbada pudiera sugerirle o incluso impulsarle a cometer. Poe amaba a su joven esposa inválida, inmovilizada en la cama y más que nunca la niña con la que se había casado; pero era una carga para él que le empujó a la bebida y a la desesperación. Era lo suficientemente honesto como para enfrentarse a sus miedos e intentar analizarlos, puede que hasta exorcizarlos, en este doloroso cuento profundamente personal, pero con la trama circular y atemporal de un cuento de hadas. «Sería un disparate hablar de mis propios pensamientos», exclama el narrador casi hacia el final, pero para entonces Poe ya nos ha hecho conscientes de las fuerzas contradictorias que lo asaltan. Su admisión conduce al relato hacia la justicia poética de su conclusión, que se reviste de la inevitabilidad trágica propia de un mito antiguo.

Durante su estancia en Nueva York Poe retomó el periodismo para ganar dinero. Publicaba regularmente una columna en el *Goodey's Lady's Book* titulada «Literati» en la que satirizaba a algunos de los escritores neoyorquinos de la época. La obra de Poe, y

su conducta, le granjearon enemigos entre los *literati* de Nueva York. Algunos estaban celosos de su talento, otros se ofendieron por las insultantes opiniones que Poe vertía cuando estaba borracho. El resultado fue que varias revistas locales rechazaron sus relatos, y lo mismo ocurrió cuando solicitó puestos fijos. La columna satírica le brindó la oportunidad de saldar viejas cuentas y lo hizo alegremente, descendiendo a menudo a la inventiva pura. Convirtió en un hazmerreír al escritor de Nantucket Charles, T. Briggs: «Briggs no ha compuesto en su vida tres frases seguidas en un inglés gramaticalmente correcto; es sumamente inculto». Describió al crítico Lewis Gaylord Clark como a «alguien que no destaca por nada más que por su evidente no destacar». Estas afirmaciones conducían inevitablemente a fintas y peleas en los medios literarios, a contraataques, demandas y contrademandas.

Puede que todo esto fueran distracciones, pero Poe escribió en esta época una de sus piezas más conocidas, *La barrica de amontillado,* la historia de una venganza. El narrador se llama Montresor y en sus primeras palabras va directo al grano: «Había tolerado cuanto me fue posible las mil injusticias de Fortunato; pero cuando se permitió el insulto, juré vengarme». Montresor oculta sus sentimientos, pretendiendo seguir siendo amigo de Fortunato y, «cierto día de carnaval, al oscurecer, encontré a mi amigo, que se acercó a mí con la más afectuosa cordialidad, sin duda porque había bebido mucho». Fortunato «se enorgullecía de ser un gran catador de vinos» y Montresor consigue atraerle a los sótanos de la mansión familiar donde guarda una barrica de amontillado. Los sótanos son convenientemente lúgubres y contienen, junto a la barrica, los huesos de los enemigos de Montresor.

Hay cierto parecido entre esta venganza y la trama de *El gato negro* y de otros cuentos. Hay ciertos temas recurrentes en las obras de Poe, que tienen profundas resonancias psicológicas. *La barrica de amontillado* parece una reelaboración psicológica de lo que le gustaría hacerle a Briggs, a Clark o a cualquiera de sus muchos enemigos. Pero a un nivel más profundo también es otro predecesor de *Dr. Jekyll y Mr. Hyde.* Montresor («mi tesoro») representa la parte sobria y racional de Poe, mientras que Fortunato («fortuna» o «destino») refleja ese elemento alcohólico y autodestructivo que es su maldición. Uno quiere aprisionar al otro, matarlo, acabar con el caos que amenaza con hundirle. Es la implicación personal de Poe en estos relatos lo que les da esa gran intensidad.

Y lo mismo cabe decir de la poesía de Poe, de una gran calidad etérea y evocadora, enfatizada por medio de la repetición y la resonancia. Donde resulta más evidente es en su poema *Ulalume* cuyo título ya evoca lo etéreo y esencialmente incognoscible, algo similar a música. Esta atmósfera ya se recrea en el primer verso:

> Los cielos estaban cenicientos y sobrios,
> las hojas estaban arrugadas y marchitas,
> las hojas estaban podridas y marchitas.
> Era una noche del solitario octubre
> de mi año más inmemorial […]

Aunque *Ulalume* sea un poema de amor, lo que Poe quería evocar es la fuga del alma. Lo mismo cabe decir de todos sus poemas exitosos, especialmente de aquel eternamente asociado a su nombre, *El cuervo,* cuyos primeros versos son parte indeleble de la lengua inglesa:

> Cierta noche aciaga, cuando, con la mente cansada,
> meditaba sobre varios libracos de sabiduría ancestral
> y asentía, adormecido, de pronto se oyó un golpeteo,
> como si alguien, suavemente, llamara a mi puerta.
> «Es un visitante –me dije–, que está llamando a la puerta;
> solo eso y nada más.»

El poema está dedicado a Elizabeth Barrett Browning, a quien Poe no había visto nunca, pero con la que se carteaba a menudo llamándola afectuosamente «la mayor gloria de su sexo» (lo que debió avergonzar a esta victoriana). Antes de escribir *El cuervo,* Poe había leído fascinado el último poema de Browning, *El noviazgo de Lady Geraldine.* Existen más que parecidos casuales entre ciertos versos de ambos poemas, como cabe apreciar en los siguientes versos de Browning:

> Con un murmullo de revuelo aún incierto en el aire
> la cortina púrpura.

Y:

> El murmullo sedoso e incierto de cada cortina púrpura.

Obviamente, el segundo es el de Poe. Pero al margen de estas similitudes en exceso obvias, *El cuervo* es totalmente característico de Poe y, por ende, original. Y aún más original fue su decisión de hacer saber a sus lectores cómo compuso su obra maestra. Pocos poetas se habían atrevido hasta entonces a describir su forma de escribir poesía. Muchos preferían ignorar los métodos exactos utilizados por la musa poética para inspirarlos y otros, que sí habían ponderado el problema, habían preferido guardarse sus conclusiones, pues no deseaban divulgar la magia de la creación. Poe ha sido prácticamente el único poeta dispuesto a desvelar este antiguo misterio que se había resistido al autoanálisis y a la psicología.

En su ensayo *La filosofía de la composición,* Poe afirma que antes de empezar a escribir *El cuervo,* había calculado todos los aspectos del poema para que desplegaran su máximo efecto. Lo que incluía su extensión, «pues es evidente que la brevedad está en relación directa con la intensidad del efecto buscado». Esto le llevó a la conclusión de que «la extensión ideal de mi poema era de unos 100 versos». Y añadió triunfante, «de hecho fueron 108». Señala que, en general, «se requiere cierta extensión para poder producir cualquier efecto». De manera que *El cuervo* se escribió siguiendo una fórmula matemática, a través de una serie de operaciones de cálculo lógico. «Mientras lo creaba nunca perdí de vista que la obra debía poderse apreciar *universalmente*». Prosigue describiendo el proceso lógico que le llevó a elegir este tema para su gran poema. En

realidad, «lo que primero me vino a la mente de forma natural fue un loro». Aquí nos damos cuenta de que Poe está siendo irónico; *El cuervo* distaba mucho de ser un poema gracioso, pero su autor siempre era capaz de hacer una broma a costa de sí mismo. Pese a su intensidad y a las revelaciones personales que a menudo le hacían parecer antipático e ingenuo, Poe siempre fue un artista sofisticado, muy consciente de lo que estaba haciendo. Es algo que nunca debe olvidarse cuando se analiza su obra, ya sea desde el punto de vista de la crítica literaria, ya sea desde el de la psicología profunda.

En realidad existe una buena razón que explica la pequeña broma de Poe cuando habla de la concepción y el proceso de creación de *El cuervo.* Hace una broma a su costa, a la del lector, y también quiere reírse del poema que había captado la imaginación popular de tal forma, que ya era un cliché en vida de Poe. Nunca lo pretendió, pero tenía la suficiente capacidad crítica como para darse cuenta de lo que estaba ocurriendo con esta obra que el público adoraba oírle recitar. En su ensayo *La filosofía de la composición* quiso defenderse de la acusación de haber compuesto una obra manida. ¿Y qué mejor forma que afirmar que había calculado cínicamente los ingredientes necesarios para crear un éxito popular?

Nadie niega que Poe *tenía* un plan para *El cuervo* antes de escribirlo. El poema tiene el tono y la trama de sus cuentos, gana mucho con el elemento narrativo, con sus giros sutiles y con su modulación. Una vez más la trama es muy sencilla. El narrador, un amante que sufre, se distrae debido al roce de un cuervo contra la puerta de su habitación. Cuando el cuervo entra, el poeta le interroga, preguntándole por su nombre y si alguna vez podrá olvidar a su amor perdido, Leonor. ¿Acaso la hallará en el cielo algún día? En respuesta a todas sus preguntas el cuervo responde «Nunca más». Al final ha de rogar al cuervo que se vaya:

> «¡Deja mi soledad intacta! Abandona
> el busto del dintel de mi puerta.
> ¡Aparta tu pico de mi corazón
> y tu figura de mi dintel!»
> Y el cuervo dijo: «Nunca más».

Esta es la estrofa final del poema:

> Y el cuervo nunca emprendió el vuelo.
> Aún sigue posado, aún sigue posado
> sobre el pálido busto de Palas
> en el dintel de la puerta de mi cuarto.
> Sus ojos son demonios soñando…

Poe intentaba, una vez más, exorcizar sus miedos. En 1846 se mudó a una casita de campo en los bosques de Fordham con Virginia y su madre, a unos 20 kilómetros de Nueva York. Sabía hacía tiempo que Virginia se estaba muriendo, y ese saber rondaba por su mente cuando escribía *El cuervo.* De ahí el negro pájaro del dolor, el «aparta su pico de mi corazón». Poe se ocupó de cuidar a su mujer en las últimas etapas de su enfermedad; murió el 30 de enero de 1847 a los 24 años.

Poe estaba destrozado y pronto recayó en el alcoholismo. El enigmático autor de *El cuervo* era una figura muy romántica con gran atractivo para ciertas mujeres de mediana edad y tendencias maternales que querían cuidar de él (no necesariamente de forma maternal). Necesitaba el apoyo de las mujeres y se vio envuelto en diversas aventuras intensas tras la muerte de su mujer. Algunas de estas mujeres le mantuvieron aparte de proporcionarle apoyo emocional. Muchas de estas aventuras fueron, además, platónicas (hasta donde sabemos), pero inspiraron a Poe un torrente de poemas de amor.

Los que escribió a Marie Louise Shew probablemente sean los más típicos. Al contrario que muchas de las «musas» de Poe, no era literata pero tenía cierta experiencia médica. Poe conoció a la señora Shew antes de la muerte de Virginia y esta ayudó a la señora Clemm a cuidar de la esposa enferma y de su destrozado marido. (La madre de Virginia fue muy tolerante con las mujeres que literalmente zumbaban en torno a Poe por entonces; sabía que Virginia moriría y quería lo mejor para su amado yerno. Hasta Virginia parece haber alentado algunas de estas amistades, pues creía que le proporcionarían los cuidados y la protección que necesitaría cuando ella se hubiera ido.) Poe cuidaba a Virginia y Shew cuidaba a Poe, que llegó a escribirle las siguientes líneas:

> No hace mucho, quien escribe estas líneas,
> loco de orgullo intelectual,
> defendió «el poder de las palabras», negando
> que alguna vez
> surgiera un pensamiento en el cerebro humano
> que trascendiera lo expresado por la lengua humana.
>
> Y ahora, como una burla de aquel alarde veo
> dos palabras, dos suaves sílabas extranjeras:
> … Yo veo…
> Entre vapores púrpura, muy lejos,
> allí donde se acaba el horizonte, *solo tú.*

Algunos de sus otros poemas de amor son menos directos, como este, *Para Annie,* que versa sobre la muerte de Virginia y su amor por Annie sugiriendo cierto gusto sexual de Poe por lo morboso:

> ¡A Dios gracias! La crisis, el peligro ha pasado,
> ha concluido la enfermedad interminable;
> esa fiebre llamada *vivir* vencida por fin.
> […]
> Y tan quieto yazgo en mi lecho
> (conociendo su amor), que cualquiera que me viese podría imaginar que estoy muerto,
> podría estremecerse al mirarme creyéndome muerto.

Pero mientras repite una y otra vez lo mucho que se parece a los muertos y que ella piensa en él muerto, su corazón «brilla con la luz de mi amor por Annie».

En la mente de Poe amor y muerte están indisolublemente unidos, desde la defunción de su madre cuando solo contaba dos años hasta el final de su vida, cuando escribió el

extraordinario poema *A mi madre.* En él disuelve a la figura de su madre en una madre arquetípica a la que se dirige en los siguientes términos:

> A ti, que eres más que una madre para mí,
> que llenas el corazón de mi corazón,
> donde la muerte te colocó
> al liberar el espíritu de mi Virginia.

Ni que decir tiene que estos poemas han dado lugar a todo tipo de interpretaciones psicológicas. Aparentemente no se trata de su difunta madre, sino de Clemm, «madre de aquella a quien tanto amé». Pero los poderes ultramundanos que le adscribe como «liberar el espíritu de mi Virginia» nos remiten a una figura más arquetípica que rondaba la mente de Poe.

Tras la muerte de Virginia, Shew se convirtió en el amor de Poe, pero pronto halló su compañía en exceso difícil y exigente. Se suponía que tenía que ser su musa, su madre, su enfermera, su amante (platónica) y su alma gemela literaria. Cuando ya no pudo dedicar más tiempo a Poe le dejó para dedicarse a la religión.

Poe estaba literalmente rodeado de mujeres enamoradas de mediana edad y se enamoró de algunas de ellas (a menudo de más de una a la vez). Pero al final parece que sintió algo más profundo por Sarah Helen Whitman, de Providence, Rhode Island, una mujer de cierta inteligencia y sensibilidad, que sin embargo no congenió con Poe a pesar de todo, pues era una persona muy espiritual que detestaba el alcohol aunque ella misma abusara del alcohol en secreto. Por otro lado podía mantenerle, pues era propietaria y heredera de una modesta fortuna. Tras un intercambio de cartas y poemas, Poe fue a visitar a Whitman. Aunque llegó a Providence algo histérico por los nervios y el alcohol, Whitman consintió en casarse con Poe y se prometieron, a condición de que Poe descartara cualquier tipo de «conducta errática» en el futuro. Fue inevitable que advirtieran a Whitman de las frecuentes visitas de Poe a los bares locales y el compromiso se rompió.

Poe viajó a Boston, donde pocas semanas después intentó suicidarse a base de láudano, aunque este intento fallido fue pensado para impresionar a otra mujer de la que se había encaprichado; estaba perdiendo rápidamente el control de su vida.

Curiosamente acababa de publicar una obra difícil y erudita sobre la relación existente entre ciencia y filosofía. Era algo muy diferente a todo lo que había hecho hasta entonces en su carrera y es, sin duda, su obra más ambiciosa. Se titula, *Eureka. Un ensayo sobre el universo material y espiritual* y al parecer está inspirada en el primer volumen de la serie *Cosmos* de Alexander von Humboldt, el gran naturalista alemán que exploró Sudamérica. Von Humboldt a su vez se había inspirado, como él mismo confesó, en

> la loca idea de describir en una sola obra todo el universo material, lo que sabemos sobre los fenómenos terrestres y celestes, de las nebulosas de estrellas a la geografía del musgo y a las rocas de granito; todo ello en un estilo tan vívido que resulte estimulante y suscite sentimientos.

Poe perseguía una meta así de grandiosa aunque su ambición se manifestara en una

brevedad más poética. En el prefacio a *Eureka* afirma:

> […] ofrezco este Libro de Verdades, no como Anunciador de Verdad, sino por la Belleza que en su Verdad abunda, haciéndola verdadera […]. Sin embargo solo como poema deseo que sea juzgada esta obra tras mi muerte.

Al principio declara su intención de considerar al universo una unidad y da ejemplos de lo que eso significa y de lo que implica hacerlo:

> Aquel que desde la cima del Etna echa una mirada lenta a su alrededor, queda impresionado en especial por la *extensión* y la *diversidad* de la escena. Solo girando rápidamente sobre sus talones puede confiar en que abarcará el panorama de lo sublime en su *unidad*.

Solo así se puede explicar el funcionamiento del universo, pues «en la unidad original de la primera cosa se halla la causa secundaria de todas las demás».

En las primeras páginas de *Eureka,* Poe pasa revista a un montón de autores, de Euclides y Aristóteles a Laplace, Leibniz y Hume, pasando por Bacon, Kepler, Newton y hasta Jean-François Champollion (que acababa de descifrar los jeroglíficos del antiguo Egipto). Esta enumeración ya dice algo sobre el libro, por no hablar de su ambición, y el lector anticipa rápidamente las meteduras de pata del autor. Pues se nota enseguida que Poe no es un científico ni un especialista en filosofía, pero también resulta evidente que su imaginación en estos ámbitos es altamente original. Con la inocencia del recién llegado suscita ciertas preguntas llamativas y perspicaces y pone en cuestión el saber hasta de los filósofos más reputados de su época como John Stuart Mill.

Poe se atreve a cuestionar la piedra de toque de la ciencia de su época: «El gran espíritu de Newton, mientras se apoderaba con osadía de la ley [de la gravedad], retrocedió ante el principio de la misma». Poe señala: «todos admiten que debe haber *algún* tipo de principio tras la Ley de la gravedad, pero nadie ha intentado aún demostrarlo». En otras palabras, ¿qué hay tras las leyes que rigen el funcionamiento del universo? ¿Por qué son como son y no de otra manera? Hasta finales del siglo XX los científicos no empezaron a ocuparse de estas cuestiones.

Más de 150 años después de la publicación de *Eureka,* el conocido astrónomo británico sir Patrick Moore señaló que: «Cuando [Poe] se vuelca en la cosmología, introduce conceptos de vanguardia para su época»; entre ellos la idea de que el cosmos se expande. Poe afirma con claridad: «el universo estelar es el resultado de un núcleo irradiador». También especula con la existencia de un gran sol en el centro de nuestra galaxia y se pregunta ¿por qué no *vemos* ese sol central? Debe tener una masa equivalente a la de cien millones de soles como el nuestro […] seguramente es opaco como los planetas». Moore señala: «Hoy tenemos muchas pruebas que apoyan la idea de la existencia de un enorme agujero negro en el centro de nuestra galaxia». Poe afirma asimismo que es «muy probable» que «haya más planetas girando en torno al sol de los que aún no sabemos nada» y hasta especula con la idea de que la Vía Láctea sea solo una de muchas galaxias. Propone una explicación ingeniosa para el hecho de que esté oscuro de noche –es que la luz de las galaxias más distantes no llega hasta nosotros.

Ha habido críticos que han considerado que el *Eureka* de Poe no es más que el errar de una mente trastornada; uno llega incluso a describirlo como «un compendio de tonterías; lo único que arroja luz sobre su oscuridad metafísica, son las chispas ocasionales de inspiradas (o afortunadas) suposiciones». Hasta Moore debe admitir que ciertos apartados son «francamente oscuros» y que en muchos pasajes se puede afear a Poe que «juegue con las palabras».

En opinión de Poe, *Eureka* era su mejor obra, la obra maestra por la que «sería juzgado tras su muerte». Hay que señalar que en esta época de su vida su juicio se había visto gravemente erosionado por el alcoholismo y los trastornos nerviosos. Pero los grandes artistas rara vez son los mejores jueces de sus obras, ni siquiera en las mejores circunstancias. Nabokov, por ejemplo, que siempre se mantuvo sobrio, consideraba que *Ada,* una obra autoindulgente sin remedio, era su obra maestra. El joven genio Rimbaud, cuya obra transformó la literatura francesa, dejó de escribir poesía apenas cumplidos los 20 años y desde entonces consideró sus poemas aberraciones juveniles.

¿Qué era *Eureka*? ¿Una obra maestra, tonterías o una extraña mezcla de ambas? Sea lo que fuere no cabe duda de que *Eureka* ilustra el profundo y duradero interés por la ciencia de Poe resaltando un aspecto de su carácter implícito en casi todo lo que escribió. Aunque era muy consciente del poder de la imaginación, siempre se consideró un hombre de razón. Hasta sus fantasías más salvajes estaban entroncadas en el dato, la ciencia o el «raciocinio». Es esta concepción la que hace tan convincente la obra de Poe dotándola de un aire de plausibilidad.

Sin embargo no se puede decir lo mismo de su vida, sobre todo ya en esta época. En enero de 1849, Poe se encontraba una vez más en Nueva York. Tenía 40 años y estaba desesperado por encontrar un patrocinador para la nueva revista que quería editar. Tras semanas de esfuerzos esporádicos logró captar el interés del propietario de un periódico de Illinois llamado Edward Paterson. En junio Poe dejó Nueva York y se dirigió a Richmond, Virginia, para conseguir más dinero y publicitar su revista. Pero, como sabemos, acabó en Filadelfia en un estado intoxicación delirante.

Dos semanas después llegó a Richmond donde se encontró con su amor de la infancia Sarah Elmira Royster, quien no había querido esperarle 20 años antes, hasta que volviera de la Universidad de Virginia. Por entonces estaba viuda. Pronto se enamoraron de nuevo y decidieron casarse. Siguieron unos meses de relativa estabilidad en la vida de Poe, aunque al parecer tuvo premoniciones de su propia muerte. Ya había nombrado albacea literario a su «amigo», el reverendo Rufus W. Griswold, un clérigo baptista. Poe y Griswold se conocían desde 1841, cuando habían colaborado en un proyecto literario. En esa época Poe discutió brevemente con Griswold, pero pronto retomaron su amistad. Sin embargo, lo que Poe no supo es que Griswold nunca olvidó el incidente ni le perdonó. Griswold siguió albergando un profundo resentimiento contra Poe, más profundo a medida que crecía su fama y este adoptaba una conducta cada vez más caprichosa.

En septiembre de 1849 Poe inició un viaje a Nueva York pero nunca llegó. Murió en el hospital de Baltimore, donde le llevaron tras encontrarlo inconsciente en un callejón tras

un bar. El 9 de octubre lo enterraron en el cementerio presbiteriano situado entre Fayrette y Green Streets, en Baltimore. Unos años más tarde enterraron sus restos en la esquina sudoriental del cementerio, donde reposaban Virginia y su madre.

[1] La letra «c», en inglés, se pronuncia /si:/, idéntica a la pronunciación del verbo «see», que significa «ver, entender» *[N. del ed.]*.

Epílogo

Ya solo quedaba que Griswold cometiera su malvado acto, y sin duda se tomó muchas molestias para difamar a Poe. La noticia de su muerte recorrió inmediatamente los cables telegráficos de la Costa Este, y el día del funeral de Poe, Griswold publicó una nota en el *New York Tribune* en la que anunciaba su muerte y en la que afirmaba lo siguiente:

> Puede que este anuncio asombre a muchos, pero entristecerá a pocos. En este país todo el mundo conocía al poeta, personalmente o a través de su reputación […] pero tenía pocos amigos, si es que tenía alguno, y quienes sientan su muerte lo harán por [la pérdida que supone para] el arte.

Griswold proseguía describiendo la vida de Poe, deleitándose en su pobreza y en sus desgracias, como cuando cuenta que en una ocasión «una levita harapienta ocultaba la ausencia de camisa, y las ruinas de dos botas revelaban más que unos pretendidos calcetines». Esta descripción del aspecto normal de Poe parece algo mejor:

> Su vida era una ensoñación, se movía en espacios ideales –el cielo o el infierno– poblados por las criaturas y accidentes de su cerebro. Iba por las calles inmerso en la melancolía o la locura, con sus labios moviéndose en direcciones indistintas.

Aunque al principio Griswold intentara parecer ecuánime y equilibrado alabando exclusivamente las habilidades literarias de Poe, no pudo resistirse a añadir que «Poe mismo deshacía el encantamiento, devolviendo a sus oyentes a una existencia común y ordinaria llena de caprichos vulgares y de una exhibición de pasiones innobles». Como albacea literario de Poe, Griswold estaba obligado a gestionar la publicación póstuma de las obras completas de Poe, pero se aseguró de que incluían su prefacio de 40 páginas, «Memoir», en el que volvía a recaer en la inexactitud.

Ya antes de la muerte de Poe, algunas de sus obras habían cruzado el Atlántico. Sus cuentos y poemas alcanzaron gran fama en Inglaterra, y en 1847 se publicó una traducción al francés de *El gato negro* en una revista de París, *La démocratie pacifique.* Tuvo tanto éxito que se publicó *El escarabajo de oro* junto a otras obras. Cuando el gran poeta francés Charles Baudelaire los leyó, supo reconocer en Poe un espíritu afín. También Baudelaire estaba medio alcoholizado, nunca tenía dinero y sufría el desprecio de sus pares con talento literario, que no entendían el sensacionalismo de sus temas. Baudelaire se obsesionó tanto con Poe que se puso a aprender inglés para traducir todas las obras de este autor que fuera capaz de encontrar. Incluso empezó a investigar la vida de Poe y en 1852 publicó un largo artículo sobre él. Las palabras de Baudelaire fueron un contrapeso adecuado a los escritos de Griswold, aunque en el fondo ambos retratos estuvieran llenos de prejuicios. El desgraciado Baudelaire se identificaba enormemente con Poe; también se consideraba una figura maldita y, por lo tanto, su biografía roza lo hagiográfico.

> La vida de Poe, su moral, sus modales, su ser físico, todo lo que constituía su entorno personal, es lúgubre y brillante a la vez. Su persona, singularmente penetrante, estaba marcada, al igual que sus obras, por un

> hálito indefinible de melancolía. Además estaba excepcionalmente bien dotado en todos los aspectos […] Hay ciertos puntos en relación con Poe en los que todos están de acuerdo, alabando su distinción natural, su elocuencia y su belleza…

Y así durante más de 20 páginas, que a pesar de todas las exageraciones reflejan de forma conmovedora la vida miserable del autor. Por entonces Baudelaire ya había leído la infame «Memoir» de Griswold y aprovechó la ocasión para igualar el marcador. Calificó a Griswold de «vampiro pedagógico» de la más «ínfima inteligencia» perteneciente a la «hipócrita clase de los comerciantes».

Baudelaire era demasiado artista como para limitarse a traducir literalmente la obra de Poe, y sus traducciones al francés conforman algunos de sus mejores trabajos sobre nuestro autor (a veces hace gala de una originalidad similar a la de Poe). De hecho se ha dicho que las primeras líneas de la traducción de *La caída de la casa de Usher* constituyen uno de los mejores poemas en prosa de su época.

Fue solo el comienzo, pues la obra de Poe se fue traduciendo rápidamente en todo el mundo. Los norteamericanos le reconocieron como uno de los mejores escritores del siglo XIX, junto a Walt Whitman y Herman Melville. La naturaleza popular de su obra le garantizó la fama, aunque también hizo que muchos críticos académicos le hicieran de menos. Solo en Francia se le consideraba un gran artista, pionero de géneros literarios y encarnación del genio romántico. Esta tradición se mantendría hasta bien entrado el siglo XX, pues hasta el más intelectual de los poetas franceses, Paul Valéry, llegó a exclamar: «Es el único escritor que tuvo la intuición de relacionar a la literatura con la mente». Una hipérbole como esta no hace ningún bien ni a Poe ni a Valéry. Por otro lado, fue precisamente Valéry quien captó la idea central de *Eureka* y la definió. «Al principio estaba la fábula; siempre estará ahí». Pero como ocurre con tantos intelectuales, Valéry tenía un punto ciego: el humor. Al parecer se tomó totalmente en serio *Filosofía y composición* de Poe sin tener en cuenta los elementos cómicos que contenía.

En los años subsiguientes, Poe, entendido o malentendido, sería más popular y leído que nunca. Algunos de sus cuentos han tenido la suerte de convertirse en pésimas películas de Hollywood que guardan escasa relación con el original. Pero hay algo arquetípico en esta obra que ha logrado sobrevivir hasta a eso. Algunos de sus poemas, sobre todo *El cuervo,* han logrado pasar a formar parte de la conciencia literaria de Norteamérica. Tanto si se la considera literatura clásica como si no, los versos de Poe han alcanzado hoy un estatus solo similar a los de Shakespeare, la música popular y las ocurrencias cinematográficas. Son tan conocidos que han pasado a formar parte de la lengua:

> Una vez, al filo de una lúgubre media noche, mientras débil y cansado, reflexionaba…

De las obras de Poe

• De los primeros versos de *El cuervo.*

> Y el crujir triste, vago, de la seda de las cortinas púrpura
> me hizo estremecer, llenándome de fantásticos terrores
> jamás sentidos.
> De manera que, para acallar los latidos de mi corazón
> repetí:
> «Hay un visitante en la puerta de mi cuarto que desea entrar;
> un visitante que quiere entrar en mi cuarto a deshora.
> Eso es todo y nada más».

[Más tarde se dirige al cuervo, que le da su famosa respuesta.]

> «¡Profeta! –exclamé–, ¡cosa diabólica!
> Seas pájaro o demonio,
> por ese cielo que se curva sobre nuestras cabezas –por ese dios que ambos adoramos–,
> dile a este alma abrumada por el pesar
> si en el remoto Edén tendrá en sus brazos
> a la santa doncella a la que los ángeles llaman Leonor;
> si estrechará entre sus brazos a esa virgen, extraña y radiante, llamada Leonor por los ángeles!»
> Y el cuervo dijo: «Nunca más».
>
> «¡Sea esa palabra nuestra señal de partida, pájaro o espíritu maligno! –le grité con presunción.
> ¡Vuelve a la tempestad en la orilla de la noche plutónica!
> ¡No dejes pluma negra alguna, como muestra de la mentira que profirió tu espíritu!
> ¡Deja mi soledad intacta! Abandona el busto del dintel de mi puerta.
> ¡Aparta tu pico de mi corazón y tu figura de mi dintel!»
> Y el cuervo dijo: «Nunca más».

• El famoso principio de *La caída de la casa Usher* que el poeta francés Baudelaire «adaptaría» al francés creando uno de los mejores poemas en prosa en lengua francesa.

> Su corazón es un laúd en suspenso,
> que suena en cuanto lo tocan.
>
> [Son coeur est un luth suspendu;
> Sitôt qu'on le touche il résonne.]
> [His heart is a suspended lute;
> As soon as it is touched it resounds.]
>
> –De Béranger

Durante todo un día de otoño, triste, oscuro, silencioso, en el que las nubes se cernían bajas y pesadas en el cielo, crucé solo, a caballo, una región singularmente lúgubre del país; y, al fin, al acercarse las sombras de la noche, me encontré ante la melancólica casa

Usher. No sé cómo fue, pero en cuanto vi el edificio invadió mi espíritu un sentimiento de insoportable tristeza. Digo insoportable porque no lo atemperaba ninguno de esos sentimientos poéticos medio agradables con los que el espíritu recibe hasta las más austeras imágenes naturales de lo desolado o de lo terrible. Miré el escenario que tenía delante, la casa y el sencillo paisaje del dominio, las paredes desnudas, las ventanas como ojos vacíos, los ralos y siniestros juncos, y los escasos troncos de árboles agostados, con una fuerte depresión únicamente comparable a la sensación muy terrena del despertar del fumador de opio, que cae con amargura en la existencia cotidiana experimentando el horror del desvelamiento. Era una frialdad, un abatimiento, un malestar en el corazón, una irremediable tristeza mental, que ningún acicate de la imaginación podía desviar hacia forma alguna de lo sublime. «¿Qué era?» me detuve a pensar, «¿qué era lo que me desalentaba así al contemplar la casa Usher?». Misterio irresoluble; no podía luchar contra las lúgubres fantasías que me asaltaban mientras reflexionaba.

• Primeras líneas del poema acróstico de Poe *Un san Valentín,* dedicado a Frances Sargent Osgood, en el que deletrea su nombre con ayuda de la primera letra del primer verso, la segunda del segundo, etcétera.

> Este poema se escribió para ella, cuyos ojos luminosos,
> tan expresivos como los gemelos de Leda,
> hallarán su dulce nombre que reposa
> sobre la página en la que cada lector lo envuelve.
> ¡Busca cuidadosamente entre líneas!
> Contienen un divino tesoro, un talismán, un amuleto,
> Que ha de llevarse *en el corazón.* Busca bien la medida…
>
> [**F**or her this rhyme is penned, whose luminous eyes,
> B**r**ightly expressive as the twins of Leda,
> Sh**a**ll find her own sweet name, that, nestling lies
> Upo**n** the page, enwrapped from every reader.
> Sear**c**h narrowly the lines! –they hold a treasure
> Divin**e**, a talisman, an amulet,
> that mu**s**t be worn at heart].

• De su ensayo *El principio poético.*

Definiría, brevemente, a la poesía como *la creación rítmica de Belleza.* Solo la juzga el Gusto. Con el Intelecto o la Conciencia únicamente tiene relaciones colaterales. Si se ocupa del Deber o de la Verdad, solo es de forma incidental.

Diré unas cuantas palabras a modo de aclaración. *Ese placer* que es el más puro, elevado e intenso, deriva, en mi opinión, de la contemplación de lo Bello. Solo contemplando la Belleza conseguimos esa placentera elevación o excitación *del alma,*

que reconocemos en el sentimiento poético. Se la distingue fácilmente de la Verdad, que es la satisfacción de la razón, así como de la pasión, que es la excitación del corazón.

Cronología de la vida y época de Poe

1809	Edgar Allan Poe nace en Boston el 19 de enero, hijo de los actores David y Elizabeth Arnold Poe
1810	El padre abandona a la familia
1811	Muere la madre de Poe; se traslada a casa de John Allen, un comerciante de Richmond
1815	Viaja con los Allen a Escocia e Inglaterra
1820	Vuelve a América con los Allen
1826	Estudia durante un año en la Universidad de Virginia
1827	Viaja a Boston, donde publica *Tamerlán* y otros poemas. Se enrola en el ejército con el nombre de Edgar A. Perry
1829	Enero: ascendido a sargento mayor; abril: se licencia del ejército; agosto: vive en Baltimore con su tía, Maria Clemm y su pequeña hija Virginia
1830	Empieza sus estudios en la Academia militar de Estados Unidos, en Westpoint.
1831	Enero: juzgado por un tribunal y expulsado de West Point; marzo: publicación de poemas. Noviembre: arrestado por deudas que pagó John Allen dos meses después; sería el último pago que haría a Poe
1833	Poe gana un premio de 50 dólares por su relato *Manuscrito hallado en una botella*
1834	Muere su rico tutor John Allen sin dejar nada a Poe en su testamento.
1835	Escribe *La incomparable aventura de un tal Hans Pfaall,* actualmente considerada la primera obra de ciencia ficción. Mayo: empieza a escribir regularmente recensiones y colaboraciones para el *Southern Literary Messenger* y enseguida el propietario, Thomas White, le da el puesto de ayudante de edición. Septiembre: le despiden por «falta de confianza». Octubre: vuelve a trabajar en el *Literary Messenger*
1836	Mayo: se casa con su prima Virginia Clemm que contaba 13 años
1837	Enero: dimite como editor del *Southern Literary Messenger* y se traslada a Nueva York en febrero; abril: el pánico en la bolsa de Nueva York lleva al cierre de muchas revistas a medida que la depresión económica se extiende por Estados Unidos. La señora Clemm ha de acoger huéspedes
1838	Publicación en formato de libro de *El relato de Arthur Gordon Pym de Nantucket.* Se traslada a Filadelfia

1840 Publica en Filadelfia *Cuentos de los grotesco y lo arabesco*

1841 Intento frustrado de obtener un puesto de oficinista en el Departamento del Tesoro, Washington. En primavera Poe conoce al antologista doctor Rufus Wilmot Griswold y en junio escribe una reseña favorable de su *Poetas y poesía en América*

1842 La mujer de Poe, Virginia, sufre una grave hemorragia

1843 La publicación de *El escarabajo de oro* le da fama. Se publican en Filadelfia *Los romances en prosa*

1844 Primera edición de *El cuervo* que consagra a Poe como una figura de la literatura nacional.

1845 Conoce a la poetisa Frances Sargent Osgood, que le persigue; lo que escribe sobre Poe suscita escándalo. Publicación de *El cuervo* y otros poemas

1846 Mayo: se traslada a una casa de campo en Fordham, Nueva York. Escribe «Literati de Nueva York» y el asunto acaba en los tribunales.

1847 Enero: su esposa Virginia muere de tuberculosis pulmonar a los 24 años. Publicación bajo seudónimo de *Ulalume*.

1848 En Providence, Rhode Island, se compromete fugazmente con Sarah Helen Whitman. Posteriormente tiene algunas aventuras platónicas con diversas mujeres. Mayo: publicación de *Eureka,* un poema en prosa, una explicación semicientífica y metafísica del universo.

1849 Llega a Filadelfia en estado de delirium tremens. Se recupera, vuelve a Richmond y planea casarse con Sarah Elmira Royster. Septiembre: sale de Richmond hacia Nueva York. 3 de octubre: le encuentran inconsciente en una calle de Baltimore. 7 de octubre: muere en el Washington College Hospital de Baltimore, dejando a Griswold como albacea literario

Lecturas recomendadas

Ch. Baudelaire, *The Painter of Modern Life and Other Essays,* Phaidon Press, 1995 [ed. cast.: *El pintor de la vida moderna y otros ensayos,* Taurus, 2013]. Es una obra que merece la pena, en realidad conviene buscar cualquier edición completa de los ensayos del poeta francés, incluido este estudio sobre Poe. Está tan prejuiciado hacia su héroe que resulta enternecedor. Además, la empatía que experimentaba Baudelaire hacia su «hermano norteamericano», nos ha dejado perspicaces ideas sobre lo que Poe hacía y quería conseguir.

M. Bonaparte, *The Life and Works of Edgar Allan Poe: A Psychoanalitic Interpretation,* Anglobooks, 1952. Se trata de un estudio psicológico en profundidad de Poe y de sus obras realizado por la famosa discípula francesa de Freud. La obra de Poe se presta especialmente a este tipo de interpretación y Bonaparte dedica toda su habilidad e imaginación a la tarea. Puede que muchas de sus conclusiones parezcan traídas por los pelos o exageradas, pero nadie puede negar la ingenuidad de algunos de sus intuitivos hallazgos. El libro está diseñado para hacer pensar al lector y lo consigue.

The Cambridge Companion of Edgar Allan Poe, Nueva York, 2002. Una aproximación ortodoxa a Poe, aunque dada la naturaleza del sujeto y su obra, estos ensayos no son en absoluto sosos. Los textos tratan temas que van desde «el ideal femenino de Poe» a «Poe y la cultura popular» pasando por «Poe, sensacionalismo y esclavitud» y «El un-hombre modernista». Edita la colección el académico especialista en Poe, Kevin J. Hayes, cuya esposa, Myung Sook Hayes, crea un ingenioso diagrama con la primera frase de «La caída de la casa Usher».

Collected Works of Edgar Allan Poe, Greystone Press, 1980. Estos volúmenes contienen todos los cuentos de Poe, sus poemas y su excelente crítica literaria, así como una conmovedora selección de sus cartas. Resulta divertido que incluya la memoria condenatoria de Griswold, que debe leerse en clave de comedia. El ensayo escrito por el amigo de Poe, N. P. Willis, también incluye el texto con el que Griswold informó al mundo de la muerte de Poe. Publicado en el *New York Tribune,* es otra pieza de humor.

N. Bryllion Fagin, *The Histrionic Mr. Poe,* John Hopkins University Press, 1967. Esta obra se basa en el enfoque contrario al de la omnicomprensiva biografía de Quinn, pues analiza la teatralidad de gran parte de la conducta de Poe y la medida en que afectaba a su obra. Fagin afirma que «gran parte de los poemas, relatos y ensayos [de Poe] claramente son representaciones teatrales» y los analiza, junto a su autor, en consecuencia. Entre otras cosas menciona la apariencia de Poe, o su voz cuando daba conferencias en público, e investiga en qué medida afectaron a su obra estos aspectos. He aquí un interesante relato sobre cómo Poe tendía a perderse en sus propias creaciones.

E. Allan Poe, *Eureka,* Prometheus Books, 1997 [ed. cast.: *Eureka,* Alianza, 2003]. Controvertido ensayo de Poe sobre «el universo material y espiritual». Esta edición cuenta además con una perspicaz introducción del astrónomo sir Patrick Moore. Estas 100 páginas de Poe contienen la suma de sus teorías científicas y metafísicas sobre la «unidad» del universo. Sinsentidos o brillantez, puede que una sorprendente mezcla de ambos, un par de horas de lectura permitirán al lector decidir por sí mismo.

A. Hobson Quinn, *Edgar Allan Poe: A Critical Biography,* John Hopkins University Press, 1997. La biografía que mejor se lee. Quinn ha llevado a cabo una investigación exhaustiva en archivos familiares y desentierra toda una serie de datos desconocidos de la vida de Poe, alejando al hombre de la leyenda que le ensalza. También hallamos un análisis de buen nivel de prácticamente todos los cuentos y poemas de Poe.

Ph. van Doren Stern (ed.), *The Viking Portable Poe,* Penguin, 1977. La mejor selección de las obras de Poe con diferencia. Están todos sus mejores poemas, desde obras maestras como *Ulalume* y *El cuervo* hasta el enigmático *A mi madre.* También incluye muchos de sus cuentos clásicos junto a una selección de cartas y ejercicios de crítica literaria. Su único defecto es la omisión de una selección de *Eureka,* por entonces tenida a menos.

VIRGINIA WOOLF
EN 90 MINUTOS

PAUL STRATHERN

Siglo XXI de España / En 90 minutos

Paul Strathern

Virginia Woolf

en 90 minutos

Traducción: Sandra Chaparro Martínez

Virginia Woolf ha sido durante mucho tiempo objeto de críticas y ataques por su defensa de una «feminidad natural», pero en la actualidad las ideas plasmadas en sus novelas y ensayos inspiran a una nueva generación de lectores feministas que aspiran a sumergirse en la problemática cuestión del género y de la compatibilidad entre hombres y mujeres. Woolf luchó, en buena parte sin éxito, por explicar la naturaleza de sus necesidades como mujer, por desgranar los miedos, la frustración, la imposibilidad de realizarse, de poder ser ella misma. Sus creaciones literarias destacaron entre las de los grandes modernistas de lengua inglesa de comienzos del siglo XX alcanzando el lugar privilegiado que merece en la historia de la literatura.

En *Virginia Woolf en 90 minutos,* Paul Strathern nos ofrece un relato tan conciso como experto sobre la vida y obra de Woolf, y explica su influencia sobre la literatura y la lucha del hombre para entender su lugar en el mundo. El libro incluye asimismo una cronología de su vida y época, así como lecturas recomendadas para quienes quieran saber más.

«90 minutos» es una colección compuesta por breves e iluminadoras introducciones a los más destacados filósofos, científicos y literatos de todos los tiempos. De lectura amena y accesible, permiten a cualquier lector interesado adentrarse tanto en el pensamiento, los descubrimientos y la obra de cada figura analizada como en su influencia posterior en el curso de la historia.

Diseño de portada
RAG

Reservados todos los derechos. De acuerdo a lo dispuesto en el art. 270 del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes sin la preceptiva autorización reproduzcan, plagien, distribuyan o comuniquen públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

Nota editorial:
Para la correcta visualización de este ebook se recomienda no cambiar la tipografía original.

Nota a la edición digital:
Es posible que, por la propia naturaleza de la red, algunos de los vínculos a páginas web contenidos en el libro ya no sean accesibles en el momento de su consulta. No obstante, se mantienen las referencias por fidelidad a la edición original.

Título original
Virginia Woolf in 90 minutes

© Paul Strathern, 2005

© Siglo XXI de España Editores, S. A., 2016
para lengua española

Sector Foresta, 1
28760 Tres Cantos
Madrid - España

Tel.: 918 061 996
Fax: 918 044 028

www.sigloxxieditores.com

ISBN: 978-84-323-1842-9

Introducción

El mar atrajo a Virginia Woolf toda su vida. Su infancia estaba llena de imágenes costeras, pues Saint Ives, en la costa de Cornualles, fue su segundo hogar. En sus novelas abundan las imágenes relacionadas con el agua y el mar, sobre todo en *Fin de viaje, Al faro* y *Las olas.* Esta imaginería la perseguiría hasta el fin de sus días. En las últimas páginas de su novela postrera, *Entre actos,* publicada póstumamente, vemos a un personaje que contempla un estanque lleno de lirios:

> Algo se movía en el agua; su pez cola de abanico favorito. Le seguía un orfe dorado. Luego percibió un destello de plata, la gran carpa en persona…
>
> «Nosotros mismos», murmuró. Y recuperando un destello de fe en las aguas grises, siguió al pez esperanzada, sin gran ayuda por parte de la razón.

Más tarde, en un momento de crisis:

> Verdes aguas parecieron erguirse sobre ella desde la tierra. Se alejó de la orilla por el camino, y, alzando la mano, buscó torpemente el pestillo de la verja de hierro de la entrada.

A principios de 1941, Virginia Woolf terminó *Entre actos* cuando vivía en Rodmell, su casa de campo situada a pocos kilómetros de la costa de Sussex. El supremo esfuerzo creativo la había dejado exhausta. Su equilibrio mental, nunca bueno ni en los mejores tiempos, era muy precario.

Tenía poco más de 50 años y ya había sufrido una serie de colapsos nerviosos que la habían llevado al intento de suicidio al menos en tres ocasiones. La Segunda Guerra Mundial había estallado dos años antes; los nazis ya habían ocupado Francia y la mayor parte del continente. Solo resistía Gran Bretaña, que estaba reuniendo sus ejércitos a unos 35 kilómetros mar adentro. Los alemanes, que se preparaban para la invasión, ya habían lanzado el *Blitz,* con sus bombardeos concentrados sobre Londres. Habían destruido la casa de Virginia Woolf, de manera que vivía permanentemente en Rodmell, donde la costa entera estaba en estado de alerta.

No se hacía ilusiones sobre la suerte que correría si los nazis invadían el país. Su esposo Leonard, que la había apoyado lealmente durante todas sus crisis, era judío, y por lo tanto podían mandarlo a un campo de concentración. Sus opciones como enferma mental no serían mucho mejores.

Virginia Woolf y sus amigos del Círculo de Bloomsbury se enorgullecían de la franqueza y honestidad que reinaba entre ellos. Era parte de su credo: la vida abierta. Su hermana, Vanessa Bell, le escribió una bienintencionada carta en la que dejaba claro que sabía que Virginia estaba al borde de otro colapso nervioso: «No debes enfermar justo ahora […]. No sabes lo mucho que dependo de ti. Por favor, tenlo en cuenta si no encuentras otra razón». Por entonces Virginia contactó con su editor John Lehmann, que dirigía la editorial Hogarth Press junto a su esposo Leonard. Le entregó el manuscrito de *Entre actos,* pero le confesó que lo consideraba un fracaso: «Es demasiado ligero y

esquemático». Lehmann mostró su desacuerdo con este veredicto y empezó a programar su publicación ocultándoselo a ella. Puso un anuncio para el lanzamiento de la novela en una revista.

En los días subsiguientes la salud mental de Virginia Woolf empezó a deteriorarse. Como en ataques anteriores, empezó a oír voces; estaba segura de que se volvía loca. Escribió una carta a su hermana, que no llegó a enviar, en la que afirmaba: «He luchado contra esto, pero ya no puedo más». A primera hora de la mañana del 28 de marzo escribió una carta a su marido que empezaba: «Querido, quiero decirte que me has dado la felicidad más absoluta. Nadie podría haber hecho más de lo que has hecho, Créelo, por favor […]».

Después Virginia Woolf salió de la casa y caminó por los campos hasta la orilla del río Ouse. El nivel del agua había subido debido a las lluvias de primavera. Cogió una piedra grande de la orilla y se la metió en el bolsillo del abrigo. Entonces saltó a las heladas aguas del río que fluía rápidamente. Tres semanas después descubrieron su cadáver río abajo, cerca del mar.

Virginia Woolf acababa de cumplir 53 años cuando murió. Era un milagro que hubiera aguantado tanto. Las últimas décadas de su vida habían sido una lucha constante contra la enfermedad mental; pasaba los periodos lúcidos temiendo la vuelta de los ataques. Sin embargo, durante esos periodos lúcidos logró crear algunas de las mejores obras literarias de principios del siglo XX, gracias a una enorme fuerza de voluntad y a costa de su salud mental.

Vida y obra de Virginia Woolf

Virginia Woolf, de soltera Virginia Stephen, nació en Londres el 25 de enero de 1882. Era una niña sensible, que creció en una mansión de clase alta de Kensington, rodeada de sirvientes y de una familia numerosa pero diversa. Su padre, Leslie Stephen, había sido el editor de la prestigiosa revista *Cornhill Magazine,* donde había publicado por entregas novelas de Henry James y de Thomas Hardy. Pasó la infancia de Virginia inmerso en la increíble tarea de compilar el *Dictionary of National Biography,* una obra de referencia clásica. No tuvo más remedio que emplear a más de 650 colaboradores para que escribieran entradillas que llegaron a ocupar 26 volúmenes (con más de 350 entradillas redactadas por él mismo). Su inherente tendencia a la inestabilidad neurótica exacerbaba este exceso de trabajo. De manera que la casa estaba repleta de cierta tensión emocional, que desembocaba ocasionalmente en escenas entre Leslie Stephen y su sufrida esposa Julia, una mujer muy bella y de gran sensibilidad artística.

La familia constaba asimismo de dos hermanastros, Gerald y George, y de una hermanastra; todos ellos fruto de un anterior matrimonio de Julia, a los que había que sumar a Laura, la hija de un matrimonio anterior de Leslie. Cuando Laura creció fue evidente que era deficiente mental. En cambio los chicos, Gerald y George Duckworth, eran inteligentes, tenían mucha confianza en sí mismos y parecían algo incultos al modo convencional británico. Hermanastros aparte, Virginia creció junto a dos hermanas y dos hermanos propios, tres mayores que ella. Tres de ellos mostrarían síntomas de una leve afección maníaco-depresiva. Con una familia así, la madre tenía poco tiempo para verter emoción sobre un individuo concreto.

Virginia nunca fue al colegio, pues su padre la enseñaba en casa cuando tenía tiempo. Tenía una visión del mundo explícitamente racional y experimentaba aversión hacia la religión: algo poco frecuente en una era victoriana basada en la respetabilidad burguesa. Virginia exploró a fondo la biblioteca de su padre y él solía preguntarle sobre los libros que había leído. Según Virginia la aconsejaba «que escribiera en el menor número de palabras posible, y con toda la claridad a su alcance, exactamente lo que quería decir –fue la única lección que me dio sobre el arte de la escritura–». Las «lecciones» de su padre consistían en preguntas muy bien elegidas en torno a los libros que había leído y en animarla a expresar la verdad sobre lo que habían significado para ella. Más tarde Virginia afirmaría que su padre le había «dislocado la cabeza» al añadir que «no debería ser tan lista, porque hubiera sido más estable sin serlo». Y era lista. Sola en su habitación, se dedicaba al estudio, y pronto pudo leer a Shakespeare y traducciones del griego antiguo. Leía mucha historia, literatura y filosofía. A los 15 años estaba leyendo a Carlyle e intentando aprender a leer alemán.

Pero su infancia también tuvo aspectos más normales. Todos los días paseaban por los cercanos jardines de Kensington y por Hyde Park. En verano, la familia se trasladaba a la casa que tenía en la playa de Saint Ives, en la remota Cornualles, donde los niños aprendían a nadar y jugaban durante horas entre las rocas de la playa. Todos los niños

aprendieron a entretenerse desde muy temprana edad; por las noches se contaban cuentos unos a otros. Pronto fue evidente que los de Virginia eran los más emocionantes y divertidos, y no pasó mucho tiempo antes de que contara una nueva historia cada noche. Virginia empezó a poner por escrito estos cuentos a los siete años en un «periódico» familiar, el *Hyde Park Garden News,* en el que recogía todo lo que le ocurría a la familia, cotilleos incluidos. Más tarde, Virginia recordaría cómo ya sentía «la vocación de escribir» a tan tierna edad, pues la había «absorbido desde que era una criatura garabateando un cuento». Era muy consciente de que su padre leía detenidamente el periódico familiar con ojo de profesional. La hermana mayor de Virginia, Vanessa, afirmaría después: «No recuerdo época alguna en la que Virginia no quisiera ser escritora».

A pesar de crecer en una familia tan cercana y numerosa, Virginia se convirtió en una niña compleja e hipersensible. En parte se debió a una serie de experiencias traumáticas. Cuando contaba unos 7 años, su hermanastro de 18 años, Gerald, la sentó sobre el anaquel donde se colocaban los platos a la entrada del comedor:

> […] y cuando estaba ahí sentada empezó a explorar mi cuerpo. Recuerdo la sensación que me produjo su mano bajo mi ropa; bajando más y más, incesantemente pero con firmeza. Recuerdo que deseaba que parara; me puse rígida y me retorcí cuando su mano se acercó a mis partes íntimas. Pero no paró. Su mano exploró también mis partes íntimas. Recuerdo que me ofendió, no me gustaba. ¿Acaso existe alguna palabra para describir sentimientos contradictorios y mudos? Debió de afectarme mucho, puesto que aún lo recuerdo.

El suceso le hizo avergonzarse de su cuerpo, sobre todo en lo relativo a los espejos. Había un espejo delante del comedor, que al parecer su mente asociaba a la «exploración» de Gerald. Años después confesaría que experimentaba un hondo sentimiento de vergüenza cuando alguien la veía mirándose en un espejo. Dicho en sus propias palabras: «Debía avergonzarme o temer a mi cuerpo». A pesar de toda su sensibilidad psicológica, Virginia siempre fue capaz de mirar atrás y de analizar sus sentimientos con franqueza.

A los 13 años pasó por otra experiencia traumática. En mayo de 1895 murió su madre, lo que suscitó sentimientos muy contradictorios en Virginia. Por lo visto se le metió en la cabeza que su madre seguía existiendo en la casa en forma de fantasma. Era una presencia amorosa, pero a veces Virginia creía que había que matarla o la mataría a ella. Según la familia, Virginia estuvo «loca» todo el verano siguiente. Aunque se recuperó, nunca volvió a sentir la amorosa certeza que su familia encarnara antaño.

Se volcó en ciertas amigas mayores de la familia para centrar sus emociones. Destaca entre ella Violeta Dickinson, una mujer soltera e inteligente, que medía más de un metro ochenta, sencilla y acostumbraba a vestir ropa de hombre y a saludar a la gente con una palmada en la espalda. Virginia empezó a escribir cartas a Violeta, expresando su ideas de izquierdas y lo mucho que la angustiaba su padre. Pero estas cartas son algo más que el relato usual que una adolescente dirige a una tía comprensiva. De ellas surge una joven sorprendentemente consciente de sí misma, que expresa su amistad de forma abierta y llena de humor. Inventó un marido imaginario para Violeta y la tomaba el pelo

con la respetabilidad social. Luego lo comparaba con su propia falta de religiosidad, con las desgracias que solían ocurrirle en público (como cuando se le cayó al suelo la ropa interior) y con su esperanza de acabar teniendo montones de hijos ilegítimos.

Esta amistad con Violeta Dickinson, que a veces la llevaba a escribirla hasta tres cartas por semana, reemplazó, en parte, la cercanía con su familia; hasta su relación con su hermana Vanessa adquirió cierta dosis de competitividad y empezó a empeorar. Pero lo más difícil fue lidiar con su padre. Parece que quería que Virginia se convirtiera en su heredera literaria y editara el *Dictionary of National Biography,* de manera que había dirigido su formación sobre todo hacia la historia y la biografía. A pesar de su evidente brillantez intelectual se negó a dejarla asistir a la universidad; eso sí, mandó a Cambridge a todos sus hijos varones. De manera que Virginia empezó a albergar un hondo resentimiento contra su padre, al parecer, en gran parte reprimido.

Entonces Leslie Stephen enfermó, y a medida que empeoraba fue elevando su nivel de exigencia, sobre todo con Virginia. Cuando era pequeña, su madre había insistido en que acompañara a su padre en sus paseos cotidianos por el parque (más que nada para asegurarse de no tener que realizar esta tarea ella). De manera que cuando Leslie Stephen cayó en cama con un cáncer de estómago terminal, esperaba que le cuidara Virginia, que a la sazón contaba 21 años. Como el padre no moría, su compasión hubo de luchar con el resentimiento que empezó a aflorar. Sus cartas a Violeta Dickinson se tiñeron de una emotividad casi violenta: «La espera es intolerable […]. Haré lo posible por arruinar mi constitución antes de llegar a este estado, para morir antes».

Leslie Stephen murió en febrero de 1904 y poco después Virginia sufrió otro colapso nervioso. Según su futuro cuñado y primer biógrafo, Quentin Bell (que se casaría con su hermana Vanessa), Virginia «oía voces que la conminaban a hacer locuras». Se convenció a sí misma de que esto le ocurría por comer demasiado y empezó a matarse de hambre. Al final se fue a vivir con Violeta Dickinson en su casa de Burnham Beeches, en los bosques de las afueras de Londres. Allí, mientras yacía en la cama, estaba convencida de que los pájaros que cantaban ante su ventana lo hacían en griego antiguo, y de que el libertino rey Eduardo VII acechaba entre los arbustos expresando todo tipo de obscenidades. Intentó suicidarse saltando por la ventana, pero no había altura suficiente como para causarse graves daños. Según Bell: «Estuvo loca todo ese verano». Muy probablemente, poco antes, su otro hermanastro George empezó a comportarse con una familiaridad hacia ella que bien podría ser todo lo insinuante que ella creyó que era.

La Gran Bretaña eduardiana era una sociedad muy patriarcal y clasista, y a ninguno de sus dos hermanastros parece haberles causado problema alguno su actitud hacia Virginia. Ella tampoco hizo nunca mucho hincapié en estos incidentes; siguió interactuando con sus hermanastros con familiaridad y solo habla del asunto en una carta y en unas memorias autobiográficas redactadas ambas en sus últimos años. De hecho, lo que Virginia dice en sus memorias en relación con el abuso de Gerald, es que no había hecho más que confirmar el desagrado que siempre le había provocado el sexo. De manera que no es fácil hallar el nexo psicológico que llevó a Virginia evolucionar como lo hizo. Sea cual fuere la etiología: una combinación de herencias genéticas defectuosas, una

atmósfera familiar cargada de emotividad, los abusos sufridos, las muertes traumáticas o el consuelo y la comprensión de mujeres mayores, Virginia se convirtió en una joven fría, con inclinaciones lésbicas platónicas y tendencia al colapso nervioso. Lo más significativo es que en los interludios entre episodios destacaran su excepcional intelecto y su cordura. En esos momentos adquiría una vívida sensibilidad y control de sí misma, que se percibe inmediatamente en las afectuosas cartas que enviaba a sus confidentes:

> No puedo expresar mis sentimientos por tu vuelta. El destino es un mazo que nunca da a la gente a la que debería golpear en la cabeza, y sin embargo lo descarga sobre criaturas tan sensibles y exquisitas como mi Violeta. Me gustaría usar mi repugnante cadáver como escudo para protegerte [… En Cambridge] asistimos a un servicio religioso divino, precioso, en King's Chapel. No hay nada comparable a un servicio religioso en una de esas viejas catedrales, aunque no me creo una palabra ni la creeré nunca.

Tras la muerte del padre, la joven generación de la familia Stephen se mudó a Gordon Square, al otro lado de Londres, en Bloomsbury. Allí conoció Virginia a los amigos de su hermano Thoby, que visitaban la casa a menudo durante las vacaciones en Cambridge. Los jueves por la noche se reunían diversos grupos de debate, en los que los jóvenes estudiantes intelectuales debatían sobre tópicos como la definición del bien o el significado de la belleza. Todo esto era un poco elevado para los gustos de Virginia, pero la complacía este alegre grupo, cuyos miembros consideraban que una mujer podía tener ideas propias. Sus hermanastros, Gerald y George, siempre habían manifestado en público un desdén mucho más convencional hacia las opiniones de las mujeres. Un día apareció uno de los amigos de Thoby, un joven extraño y barbudo llamado Lytton Strachey. Tras tomar el té en Gordon Square, este escribió a otro amigo de Thoby de Cambridge, Leonard Woolf, describiendo a Virginia como «maravillosa, bastante ingeniosa, con muchas cosas que decir y sin ningún contacto con la realidad».

En 1906, Thoby organizó una expedición familiar a Grecia con su hermano menor Adrian, Vanessa y Virginia. Violeta Dickinson decidió sumarse al grupo como «madre adoptiva». Viajaron a Atenas en tren y en vapor y fueron en mulas a ver las ruinas. Por entonces Grecia era un país atrasado y remoto y el viaje suponía ciertas penurias. Cuando volvieron a casa, Vanessa tuvo un ataque de apendicitis y una grave depresión. Para que no faltara nada, Thoby y Violeta Dickinson cayeron enfermos y les diagnosticaron malaria. Sorprendentemente, Virginia conservó la salud física y mental, cuidó de los enfermos lo mejor que supo y se hizo íntima de su hermana Vanessa. Pero comprobó con horror que los médicos daban a Thoby un nuevo diagnóstico, esta vez de tifus, enfermedad que se lo llevó a la tumba cuatro semanas después. Deshecho por el dolor, su amigo Lytton Strachey informó de lo ocurrido a Leonard Woolf, a la sazón funcionario de las colonias en Ceilán (hoy Sri Lanka).

Debido, en parte, a la influencia de Strachey y de su amigo de Cambridge, el joven y brillante economista John Maynard Keynes, las conversaciones de Gordon Square empezaron a perder su tono moralista y empezaron a abarcar una gran multiplicidad de temas. Strachey no ocultaba su homosexualidad y animaba a los demás a ser francos y honestos sobre sus sentimientos, sexuales, morales y estéticos. Virginia y Vanessa, ya

repuesta de su enfermedad, competían por ser más abiertas en ese tipo de temas, sobre todo en lo relacionado con la «cópula» y la homosexualidad.

La homosexualidad seguía siendo ilegal en Gran Bretaña y no se aceptaba en absoluto, sobre todo después del juicio de Oscar Wilde que había escandalizado a la sociedad en la década anterior. Era una sociedad que lograba combinar la hipocresía con la ignorancia en temas sexuales. El lesbianismo no era ilegal, por la sencilla razón de que cuando le pidieron a la reina Victoria que firmara una ley ilegalizando la homosexualidad, ella se había negado a creer que existiera el lesbianismo. El ministro que solicitaba su firma palideció al pensar que tendría que llevar la contraria a su imponente reina en este difícil tema, por no hablar de la necesidad de describir los mecanismos de su puesta en práctica. El resultado fue que el lesbianismo no estaba incluido en la ley que ilegalizaba la homosexualidad.

La plena libertad de expresión practicada por Virginia y por su hermana Vanessa podría haber escandalizado a cualquiera salvo al grupo íntimo de intelectuales que conformaban su círculo social. Sin embargo una cosa era lo que decían las hermanas y otra muy distinta lo que hacían. Vanessa no tardó en casarse y Virginia hubo de lidiar sola con esta nueva «apertura». Más tarde recordaría:

> Fui muy osada para aquellos tiempos; es decir, disfrutábamos de una gran libertad sexual […], pero en ese campo siempre fui muy cobarde […]. El terror que me producía la vida real me había hecho monjil. Las charlas y las aventuras, sola por Londres, con hombres jóvenes a todas horas diciendo cualquier cosa que se me pasara por la cabeza, eran una fachada.

La sinceridad de Virginia la obligaba a ser tan honesta consigo misma como con los demás. Y aunque el sexo la asustaba, se dio cuenta enseguida que quienes visitaban su casa de Bloomsbury no representaban peligro alguno. La mayoría de los amigos de Strachey se interesaban mutuamente. Virginia fue también muy consciente de que le gustaba desafiar las convenciones sociales. Se sentía liberada gracias a esta nueva actitud de desdén hacia las sofocantes costumbres de la clase alta británica de la época, sobre todo en lo relativo a la reserva. Animada por Strachey se convirtió en una ávida cotilla. Sin embargo esta liberación también tenía aspectos más serios. La hizo pensar por sí misma como nunca antes en su segura infancia. Estaba decidida a analizar lo que sentía *realmente.*

Virginia ya llevaba un tiempo escribiendo recensiones para diversos periódicos. Violeta Dickinson la había animado a hacerlo y le había presentado a una editora amiga suya, quien pidió a Virginia que escribiera un ensayo para demostrar sus habilidades literarias. Ella confesó a Violeta Dickinson:

> No creo que tenga muchas posibilidades. No me interesan en absoluto las cándidas críticas de la señora L. ¡Quiero su cheque! Conozco mucho mejor mis debilidades y defectos de lo que ella podría llegar a conocerlos nunca tras leer un artículo, pero sería un gran alivio saber que puedo ganarme un dinerillo fácilmente.

Sus preocupaciones de dinero eran bastante imaginarias, pero el análisis que hacía de

sí misma no lo era. Puede que no confiara en sus opciones, pero no tenía duda alguna de sus capacidades. No se equivocaba la joven Virginia, que contaba por entonces 22 años. Pronto empezaron a pedirle que escribiera. Sorprendentemente, el primer año publicaron 25 piezas, entre recensiones, ensayos y artículos. Pocos años después ya escribía recensiones para el *Times Literary Supplement,* considerado el no va más de la recensión literaria, aunque tenía sus defectos: todas las recensiones que publicaba el *Times Literary Supplement* eran anónimas. Aun así, esto dio cierta libertad a Virginia para pulir sus propias percepciones. Otro de los inconvenientes de esta revista era que los editores (hombres en su mayoría) censuraban a menudo su obra; su falta de sensibilidad ante las florituras de estilo o el significado básico de las palabras, la irritaba sobremanera. Pero al margen de estos obstáculos pronto desarrolló un estilo ingenioso y perspicaz, descendiendo a la ironía arrogante solo cuando creía que el libro merecía su desdén.

> El hecho de que un pequeño y polvoriento volumen, fechado en 1828, florezca legítimamente en una nueva edición en esta prolífica temporada del siglo XX, parece un desafío algo imprudente a las leyes de la naturaleza.

En 1909, Lytton Strachey le hizo una oferta que debía haber declinado con desdén: le propuso matrimonio. Strachey era un conversador divertido e inteligente, y Virginia tenía muchas cosas que atraían a este homosexual. También le confió sus esperanzas literarias, un aspecto en el que se mostraba muy ambicioso. Virginia también. Pronto se encontraron a gusto juntos, hasta el punto de que Lytton llegó a pedirle matrimonio. Virginia parece haberse dejado llevar por el momento y aceptó. Inmediatamente después Lytton empezó a temer que se esperara que tuviera relaciones sexuales con una mujer, mientras que a Virginia le aterraba tener que practicar el sexo. Lytton empezó a temer que su prometida le besara, algo que a Virginia por lo visto ni se le había pasado por la cabeza. Afortunadamente ambos recuperaron el sentido común (o al menos sus respectivas versiones de este). Tras una larga y sobria conversación llegaron a lo que Lytton definió como un *éclaircissement.*

Puede que este suceso pareciera superficial o una farsa. Sin duda suscitó todo tipo de comentarios picantes entre el círculo de amigos íntimos, a los que se empezaba a conocer como el Círculo de Bloomsbury. Pero lo cierto es que era un asunto muy característico de este Círculo. Tanto Virginia como Lytton se conocían a sí mismos profundamente y entendían a la perfección la difícil psicología del otro. La propuesta que Lytton hiciera a Virginia en realidad era un osado experimento social. Ninguno de los dos quería o podía celebrar un matrimonio en el sentido convencional. Y pocos años después ambos se habrían enredado en relaciones muy parecidas a la que podrían haber tenido juntos. Lytton seguiría practicando la homosexualidad mientras vivía con la artista Dora Carrington, que estaba enamorada de él. Y, como veremos, por esos mismos años Virginia se embarcaría en un matrimonio feliz, pero sin sexo, con un hombre al que quería mucho.

Puede que Lytton y Virginia suscitaran chistes fáciles cuando chocaban sus psicologías, tan distintas, pero su intento de reconciliarse con sus inclinaciones poco

convencionales, también era un experimento social que requería valor. Puede que el Círculo de Bloomsbury fuera un círculo privilegiado de escritores, artistas y filósofos de clase media alta, pero con sus actitudes sociales progresistas eran espíritus pioneros que querían un mundo más liberal y tolerante; un mundo que no llegaría a calar en segmentos más amplios de la sociedad hasta más de medio siglo después.

Fuera del ámbito de su grupo, Virginia seguía siendo socialmente tímida y temerosa. Pero a pesar de todo aceptó una oferta para dar clases sin cobrar en Morley College, una institución para la formación de trabajadores y trabajadoras; las clases eran gratuitas y se impartían por las tardes. La directora del colegio, hija de un obispo, pidió a Virginia que diera clases de «composición», pero ella se dio cuenta enseguida de que a los hombres y mujeres que asistían a sus clases no les interesaba en absoluto aprender a escribir ensayos. Les interesaban mucho más los relatos sobre ciudades extranjeras, como Florencia y Atenas, que Virginia había visitado en las vacaciones de verano. Como no podía ser de otra manera, la sensible Virginia se sentía incómoda en su papel de profesora de trabajadores. Era consciente en todo momento de la brecha existente entre sus discípulos y ella. Se sentía incapaz de tender puentes y sus discípulos no estaban dispuestos a bajar las barreras. Paradójicamente, cuando escribía reseñas, sentía que se dirigía al «lector común», un grupo al margen de las clases sociales que era el árbitro final del gusto literario. En este caso la palabra «común» no tenía ninguna connotación clasista. Como explicaría en un ensayo sobre este tema:

> Hay una frase en *Dr. Johnson's Life* de Grey, que bien podría escribirse en todos esos espacios, demasiado humildes para ostentar el nombre de bibliotecas, y no obstante llenos de libros, donde los particulares se dedican a leer […]. Me congratulo de estar de acuerdo con el lector común, pues es el sentido común de estos lectores, no corrompidos por los prejuicios literarios fruto de la sublimación de la sutileza y del dogmatismo del aprendizaje, el que se pronuncia sobre toda exigencia de honores poéticos.

En 1910, las dicotomías que ensombrecían la vida de Virginia, se disolvieron temporalmente en lo que llegó a conocerse como «la broma del *Dreadnought*». Su hermano menor Adrian invitó a Virginia y a otros colegas de Cambridge a participar en una mascarada. Virginia y otros tres (todos varones), se pintaron las caras de negro, se pusieron barbas postizas, turbantes y ropas coloridas, y se hicieron pasar por el «emperador de Abisinia y su corte». Su hermano Adrian y otro amigo actuaban, uno de oficial del Foreign Office [Ministerio de Asuntos Exteriores] y el otro de intérprete del mismo Foreign Office. El grupo se presentó en Portsmouth y altos oficiales de la marina les invitaron a hacer una ronda de inspección a bordo de la adquisición más moderna de la flota, el *HSM Dreadnought.* Como intérprete, se suponía que Adrian debía traducir al grupo lo que los oficiales les estaban contando sobre el buque. Empezó recurriendo al poco suajili que sabía, pero pronto recayó en un latín que recordaba levemente de su lectura de la *Eneida* de Virgilio. El «abisinio» replicó en una jerga solemne, mientras Virginia musitaba tras su barba «Chuck-a-choi, Chuck-a-choi», asintiendo con cara de entender. Hicieron bien en rechazar una invitación a merendar, en la que podía habérseles corrido el pintalabios, alegando «motivos religiosos»; tampoco aceptaron las

21 salvas con las que la Marina Real solía honrar a los visitantes de la realeza.

Lo sorprendente fue que nadie descubriera que era una broma. El hecho de que el augusto comandante fuera un primo lejano de Adrian, William Fisher, uno de sus muchos parientes de clase alta indignados con la conducta de Stephen y de sus amigos del Círculo de Bloomsbury, le dio un toque picante al asunto. Cuando un amigo se fue de la lengua y la prensa se enteró de lo que había ocurrido, se pusieron las botas. La excitación producida por esta escapada, que requirió de cierta osadía y fuerza mental, fue demasiado para Virginia, que volvió a su casa de la playa, en la remota Studland, en Dorset, para hacer una «cura de reposo».

Al año siguiente, Virginia y Adrian se mudaron a una casa en Brunswick Square, también en Bloomsbury. Les alquilaron habitaciones varios miembros del Círculo de Bloomsbury, entre ellos Maynard Keynes y su amante, el artista Duncan Grant. Cuando volvió de Ceilán en comisión de servicios, el amigo de Lytton Strachey, Leonard Woolf, también alquiló una habitación en el 42 de Brunswick Square. Ayudó a Virginia a encontrar una casa pequeña en Sussex Downs, en el sur de Londres, para utilizarla como retiro de fin de semana. Leonard se enamoró de Virginia aunque ella no tenía tan claros sus sentimientos hacia él. En enero de 1912, él le propuso matrimonio, pero a ella le afectó tanto que le rechazó de forma brusca. A pesar de todo, Leonard dejó el Servicio de las Colonias, acabando con una brillante carrera. Entonces, en mayo, como recordaría Leonard años después en su autobiografía:

> Almorcé con Virginia en su cuarto y luego estábamos charlando, cuando de repente Virginia me confesó que me amaba y quería casarse conmigo. Fue una maravillosa tarde de verano y decidimos alejarnos de Londres por un tiempo. Cogimos el tren a Maidenhead. Alquilé un barco y remé río arriba hasta Marlow […]. Ambos sentimos que, en esas diez horas posteriores al almuerzo […], parecíamos haber tenido un sueño deliciosamente vívido.

Tres meses después, Leonard de 39 años, y Virginia de 30, se casaron. Por entonces ella ya se había embarcado en su primera obra literaria seria, una novela que llevaría por título *Fin de viaje.* Es una novela convencional y deja traslucir algo de la rigidez de una novelista novata que intenta expresar una sensibilidad que no acaba de encajar en este género literario tal como se entendía entonces. Entre escenas sociales muy bien descritas y una adecuada evolución de los personajes, hallamos pasajes de gran calidad poética, que, pese a todo su lirismo, no encajan fácilmente en la obra misma. Así, por ejemplo, este pasaje en el que describe un barco desde el que ya no se ve tierra.

> […] la embargó una enorme dignidad; era una habitante del gran mundo, que tan pocos habitantes tenía, viajando todo el día por un universo vacío, envuelta en velos por delante y por detrás […] infinitamente más misteriosa, movida por energía propia y mantenida a base de sus propios recursos […] en su vigor y pureza era comparable a todo lo bello, pues en tanto que nave, tenía vida propia.

Fin de viaje narra la historia de Rachel Vinrace, que cruza el Atlántico y se dirige a Sudamérica en compañía de su padre y de su tía, Helen Ambrose. Cuando llegan se instalan en un hotel de una ciudad costera que cuenta con una comunidad británica, en la

que Rachel conoce a Terence Hewer. La virginal Rachel y el aspirante a escritor Terence se sienten muy atraídos el uno por el otro, aunque de forma algo inusual. Su declaración de amor logra ser emocionalmente torpe y altamente estilizada a la vez:

> —Somos felices juntos. –Él no parecía estar hablando ni ella escuchando.
> —Muy felices –respondió ella.
> Siguieron andando un rato en silencio; fueron acelerando el paso inconscientemente.
> —Nos amamos –dijo Terence.
> —Nos amamos –repitió ella.

Ambos tienen sus propias razones para no querer implicarse en una relación sentimental. Terence desea seguir escribiendo su novela y Rachel da mucha importancia a la independencia que la mantiene en la senda del autodescubrimiento. Esto último se explica con gran sutileza:

> Lo extraño era que no sabía a dónde iba, ni lo que quería, y avanzaba a ciegas, sufriendo profundamente en secreto, nunca preparada, siempre sorprendida e ignorándolo todo; así se obtiene esta calma final, esta quietud, esta certeza, y es a ese proceso a lo que la gente llama vivir.

Puede que fuera inevitable que la relación de Rachel con Terence acabara en incumplimiento y tragedia. También hay una trama secundaria en torno a Rachel y a su tía Helen, cuyos cuidados maternales degeneran en posesividad y celos. La intensidad emocional de ciertas escenas va más allá de los confines del realismo, hasta el punto de que a veces no sabemos muy bien qué está pasando. ¿Se trata de fantasía, de realismo excesivo, de una mera sobrerreacción? Estos pasajes recuerdan a ciertas vicisitudes emocionales de la propia Virginia, pero puede que el «lector común», cuya aprobación buscaba, tuviera a veces dificultades para seguirlos.

Todo esto se reflejaba dolorosamente en la vida real de Virginia. Durante su compromiso con Leonard Woolf había dado señales de que no se sentía físicamente atraída hacia él. En una ocasión le escribió explicándole sus auténticos sentimientos con la franqueza que caracterizaba a las relaciones interpersonales del Círculo de Bloomsbury: «Cuando me besaste el otro día [no sentí] más que una roca». Como era de esperar la primera noche de su luna de miel, que pasaron en la casa de Sussex Downs que habían encontrado juntos, fue un desastre. Cuando volvieron a Londres pidieron ayuda a Vanessa, con la esperanza de que pudiera arrojar algo de luz sobre el miedo y la repugnancia que su hermana sentía hacia el sexo. (O al menos en el caso de las relaciones heterosexuales, porque pasaría algún tiempo antes de que ella contemplara cualquier otra forma de sexualidad.) Vanessa adoptó un tono normal y objetivo, afirmando que no veía dónde estaba el problema. Probablemente pensara que lo que Virginia necesitaba era casarse con un hombre amable, amoroso y comprensivo como Leonard; pensaría que todo acabaría arreglándose con el tiempo.

Pero no se arregló. Tras los primeros intentos fallidos Leonard y Virginia renunciaron al sexo. Ambos parecían aceptarlo a su manera. El matrimonio se llevaba bien y se apoyaban mutuamente, a pesar de los insistentes cotilleos de sus entrometidos amigos

del Círculo de Bloomsbury.

La salud mental de Virginia empezó a deteriorarse rápidamente. En el verano de 1913 enfermó de gravedad, y en otoño ingirió una sobredosis de somníferos. El fallido intento de suicidio no fue un mero grito de ayuda y la salvaron de milagro. En los meses siguientes no se la pudo dejar sola, pero gradualmente fue recuperando momentos de estabilidad. Sin embargo, en medio de los ataques era capaz de seguir escribiendo: «Empecé a odiar a mis congéneres, sobre todo cuando miraba sus caras en el metro [de Londres]». El odio reflexivo que se profesaba a sí misma era omnipresente y un peligro constante.

En 1914, cuando estalló la Primera Guerra Mundial en Europa, Virginia apenas se dio cuenta. En 1915, su hermanastro Gerald publicó *Fin de viaje* en la editorial Duckworth, pero eso solo sirvió para alterarla de nuevo. Hubo que hospitalizarla, se negó a ver a Leonard durante meses y se mostraba violenta con las enfermeras. Luego volvieron los interludios de calma.

Leonard tenía algo de dinero ahorrado de sus días como funcionario en las colonias y Virginia había heredado medios más que suficientes pata vivir el resto de su vida. Decidieron alquilar una casa en el distrito de Richmond, a las afueras de Londres. En parte lo hicieron para alejar a Virginia de Bloomsbury (aunque nada la impedía volver), y en parte debido a un vago antisemitismo que empezaron a percibir contra Leonard Woolf, que era judío. En principio, el Círculo de Bloomsbury era liberal, ilustrado y totalmente contrario al antisemitismo, pero la educación de clase alta de sus miembros y su obsesión con la insidia social, en ocasiones daban colorido a sus cotilleos.

La nueva residencia de los Woolf en Richmond acabó llamándose Hogarth House. Instalaron una imprenta en el sótano para publicar lo que se conoció como Hogarth Press. Al principio era solo un pasatiempo, al menos en parte, una especie de terapia ocupacional en la que Leonard consiguió implicar a Virginia. Lo primero que publicaron, en 1917, fueron dos relatos «escritos y editados por Virginia y L. S. Woolf». No tenían intención de convertirlo en un negocio.

De manera que no tuvieron nada que ver con la publicación al año siguiente de la obra maestra de Lytton Stracey, *Victorianos eminentes.* En esta obra arquetípica de Bloomsbury explotaba las leyendas en torno a diversas figuras victorianas a base de ingenio iconoclasta y agudeza. Parece que su éxito incitó a Virginia a rivalizar con Strachey, aunque nunca dejaron de ser amigos íntimos y confidentes.

Por entonces Virginia había empezado a escribir su segunda novela, *Noche y día.* Se trata de otra historia convencional, con mucha descripción social, atención a los personajes y buen desarrollo de la trama. La historia principal se basa en las diferencias entre dos mujeres. Katherine Hillberry está escribiendo la biografía de su famoso abuelo, poeta. Es una obligación que no la permite dedicarse a las matemáticas y a la astronomía. En cambio, Mary Datchet es un espíritu independiente capaz de amor apasionado que trabaja con el movimiento sufragista. Aquí el elemento autobiográfico es evidente, pues Katherine reflexiona sobre la conducta de Mary y, al hacerlo, descubre aspectos de la vida que desconocía. A pesar del férreo control que la autora ejerce sobre

su material (sobre todo teniendo en cuenta sus experiencias), se percibe la sensación de que la forma tradicional de la novela la constriñe. Al igual que en el caso de su primera novela, encontramos indicios estilísticos de que en realidad quieren decir mucho más, pero Virginia no encuentra la forma de hacerlo. Aun así, a lo largo de la obra logra plasmar las complejidades y sutilezas de la conciencia:

> Cuando Ralph Denham entró en la habitación y vio a Katherine sentada de espaldas a él, fue consciente de la alteración experimentada por la atmósfera, parecida a la que aprecia el viajero a veces en la carretera, sobre todo tras la puesta de sol, cuando sin previo aviso se apresura de un frío húmedo hacia una reserva de calor almacenado, intacto, en el que se paladea la dulzura del heno y del campo de habas; como si aún luciera el sol aunque la luna ya estaba alta.

Es en pasajes como este donde se aprecia la auténtica fuerza de la autora. Su originalidad radica en las evocaciones de este tipo, más que en la estructura convencional en la que se insertan; tal vez fueran lo que la movía a escribir.

Noche y día también se publicó en Duckworth, pero con escaso éxito. La atmósfera de la novela estaba fuera de lugar en la nueva realidad de posguerra. Para muchos, las certidumbres sociales y la coherencia del mundo anterior a la guerra habían desaparecido para siempre. Toda una generación de jóvenes había muerto en las trincheras de Flandes, y en Rusia los bolcheviques se habían hecho con el poder tras una revolución. A los soldados heridos que volvían de «la guerra que iba a acabar con todas las guerras», les habían prometido «una tierra apta para héroes». Pero lo que hallaron muchos fue desempleo y malos tiempos.

Sin embargo, estos cambios habían tenido lugar mientras Virginia permanecía prisionera en los confines de su propia mente. Era un milagro que pudiera reproducir un mundo, cualquier mundo: no era de extrañar que evocara lo que había experimentado en tiempos más contenidos. Pero siguió escribiendo, y al hacerlo siguió los pasos de su antigua heroína Rachel Vinrace de *Fin de viaje,* quien decía que «una cosa llevó a la otra y gradualmente había ido surgiendo algo de la nada». Su siguiente obra significativa fue *El cuarto de Jacob,* y decidió desde el principio: «Creo que lo fundamental es que debería ser libre».

Lo logró dejando de lado la forma convencional de la novela. Estamos ante la primera obra madura de Virginia Woolf. Las incipientes libertades, que ya se tomaba en sus primeras novelas, el lirismo de *Fin de viaje,* las complejidades de la conciencia de *Noche y día,* cubren gran parte del tema de la novela. En *El cuarto de Jacob* intenta narrar de modo fluido, los temas propios de una biografía normal. Es la historia de una vida, pero no es un relato convencional en el que una escena enlaza con la siguiente. Las rigideces aparentes de la personalidad y el carácter se disuelven. No hay una persona psicológicamente realizada que ocupe el centro de la escena. La autora narra la vida que rodea a Jacob Flanders por medio de una serie de fugaces imágenes impresionistas: sus vacaciones de niño en Cornualles con su madre, creciendo y aprendiendo latín en Scarborough, sus días de estudiante en Cambridge, su viaje a Grecia.

La narradora nunca consigue aprehender del todo la identidad de su personaje

masculino, contempla una masculinidad que siempre estará fuera de su alcance. Poco a poco nos damos cuenta de que esta exclusión es en realidad el tema de fondo de la novela. La muerte de Jacob Flanders en la guerra, como ya presagiaba su nombre, suscita otra temática; es una vida incompleta. A su vez, el retrato difuminado que hace de este personaje, la convierte, en cierto modo, en la biografía tipo de muchos jóvenes similares que perdieron la vida en la guerra. Es un personaje desconocido al que, de hecho, no se puede llegar a conocer. Es la humanidad, la naturaleza humana, que se encarna en la vida individual. Pero desde un punto de vista autobiográfico más profundo, podemos ver en el personaje principal al difunto hermano de Virginia, Thoby, que también es tan solo una figura borrosa:

> […] por qué nos sorprende […] por la súbita visión de que el joven en la silla es lo más real de todas las cosas del mundo, lo más sólido, lo que mejor conocemos, ¿por qué? Por el momento no sabemos nada de él.

En *El cuarto de Jacob,* Virginia Woolf creó una «rapsodia inconexa» cuyo propósito era dejar «inconclusa» la novela. En vez de un relato tenemos imágenes, en vez de una visión general, un *collage.* En una escena la miedosa señora Norman, de 50 años, ve a un joven desconocido (Jacob) que acaba de entrar en su vagón del tren:

> Leyó media columna de su periódico; luego miró a hurtadillas por encima de la página para decidir la cuestión de la seguridad con ayuda de la prueba infalible de la apariencia […]. Volvió a leer su rostro tomando nota de los calcetines (caídos) y de la corbata (raída). Detuvo la mirada en su boca. Apretaba los labios, los ojos bajos, estaba leyendo. Todo era firme y a la vez juvenil, indiferente, inconsciente […].

Con un poco de imaginación parece que olemos a Jacob durante este detallado escrutinio. Pero como el relato nos recuerda inmediatamente:

> Nadie ve a nadie como es, mucho menos una dama mayor sentada frente a un extraño en el vagón de un tren. Ven un conjunto, ven todo tipo de cosas, se ven a sí mismos […].

Las escenas se conectan entre sí por medio de imágenes recurrentes, ecos verbales, similitudes, recuerdos e incluso contraposiciones:

> […] como si la humanidad hubiera llegado a su fin; y en lo que respecta a los hombres y a las mujeres, pueden esperar. No debemos ignorar el hecho de que este deseo nos posee con bastante frecuencia.
>
> La brisa de la tarde movió suavemente las sucias cortinas de las ventanas del Hotel Olimpia.
>
> «Estoy llena de amor hacia todo el mundo», pensó la señora Wentworth Williams […].

Las últimas escenas están ligadas a puestas de sol: «Los ventanales de Kensington Palace se tiñeron de un rojo intenso cuando Jacob se fue». En Grecia, «se proyectaba la luz roja sobre el Partenón […]». A continuación viene el intenso ruido de los disparos; en Grecia primero, en Inglaterra después. Implican que Jacob ha muerto en la guerra y por fin vemos la habitación en la que vive:

> Lánguido es el aire de la habitación vacía que hincha la cortina; las flores viran en los jarrones. Cruje una vara de la silla de mimbre aunque nadie se siente en ella.

Seguimos el devenir del libro a través de su poesía, que dota a una novela aparentemente incoherente de una estructura perceptible.

En octubre de 1922, Hogarth Press publicó *El cuarto de Jacob.* Quince meses después, Virginia y Leonard Woolf volvieron a Bloomsbury llevándose consigo Hogarth Press. Su editorial ya tenía éxito por entonces. Había atraído obras de primer nivel desde el principio, sobre todo del movimiento modernista del que se empezaba a hablar. A principios de 1918, Hogarth Press recibió el manuscrito de *Ulises,* de James Joyce, cuyas técnicas experimentales para plasmar el «monólogo interior» impresionaron mucho a Virginia Woolf, aunque la obra le resultara repelente en otros aspectos. A pesar del aparente liberalismo del Círculo de Bloomsbury, nunca dejaron de ser algo esnob. Puede que su franqueza de clase media alta les resultara liberadora, pero la de clases menos excelsas podía interpretarse como obscena. Fue lo que le pasó a Joyce, un católico irlandés que vivía exiliado y en la pobreza en París con una excamarera: el tipo de persona a la que no invitarían a tomar el té en Bloomsbury. En esta ocasión a Virginia Woolf le falló su increíble instinto literario. El contenido de la obra de Joyce hirió su fina sensibilidad; lo encontró repulsivo y pornográfico y comparó la obra con «un estudiante indispuesto que se rasca los granos». Lo cierto es que los Woolf rechazaron *Ulises* poniendo como excusa que era «demasiado largo» para publicarlo. Compensaron este error publicando la obra, igualmente difícil, de T. S. Eliot; al parecer había modernismo y modernismo.

El año 1922 demostraría ser el *annus mirabilis* del modernismo, pues se publicaron obras como *Ulises* de James Joyce (finalmente publicado en París), el *Tractatus* de Wittgenstein y *Tierra baldía* de Eliot. (La primera edición de este último es de Hogarth Press.) *El cuarto de Jacob* era, a su manera, una pequeña contribución al gran año del modernismo. Pero Virginia Woolf no alcanzó el estatus de gran escritora hasta la publicación de *La señora Dalloway* (1925), su siguiente novela.

En *La señora Dalloway,* Virginia Woolf utilizó la técnica contraria a la que había usado en *El cuarto de Jacob.* En vez de ofrecernos fugaces imágenes de toda una vida desde el exterior, nos encontramos con una sucesión de voces interiores, unidas entre ellas, que describen los sucesos de un único día. Los relojes marcan el tiempo externo dando las horas (en principio el libro iba a llamarse *Las horas*).

El objetivo que Virginia Woolf decía querer alcanzar con *La señora Dalloway,* revela la medida de su ambición al escribir esta obra: «Quiero dispensar vida y muerte, cordura y locura; quiero criticar el sistema social, mostrar cómo funciona en su variante más dura». La novela transcurre en Londres, en un día de junio de 1923. La señora Dalloway del título es Clarissa Dalloway, esposa de un miembro conservador del Parlamento, que, entre otras cosas, se dispone a dar una cena esa noche a la que va a asistir el primer ministro. Como a Virginia le preocupaba la «rigidez, demasiado rutilante, como de oropel» de tanta vida social, la contrapuso a la trágica vida de Septimus Warren Smith, un veterano de guerra herido de metralla que padece alucinaciones y va perdiendo la razón lentamente. Aunque Smith es un varón y Virginia Woolf siempre creyó que existían diferencias entre la mente masculina y la femenina, utiliza su locura para

describir algunas de sus propias experiencias de demencia y los colapsos nerviosos que padecía.

En cierto modo, estos dos personajes tan distintos representan diversos aspectos de Woolf misma: una mujer con una vida frustrada debido a los convencionalismos de la vida social, y la mente que en su extremismo rehúsa plegarse a las convenciones sociales y de género. A su manera, ambos personajes se sienten oprimidos en una sociedad patriarcal y autoritaria. Ambos, de nuevo a su manera, intentan resistirse a la coacción ejercida por médicos y políticos. (En 1918 la patriota irlandesa Constance Markiewicz [de soltera Gore-Booth] se convirtió en la primera mujer miembro del Parlamento británico. Ese año las sufragistas consiguieron el voto limitado para las mujeres británicas.)

Clarissa sabe que solo hay vacío bajo la superficie de su vida social, pero aun así expresa su tristeza con gran lirismo:

> Pero el indomable egocentrismo que siempre vence a las huestes que se enfrentan a él, ese río que dice adelante, adelante, adelante, aunque quizá no tengamos ninguna meta que alcanzar, ese indomable egocentrismo coloreó sus mejillas, le hizo parecer muy joven, muy sonrosada y le llenó los ojos de luz mientras permanecía sentada con el vestido sobre las rodillas sosteniendo la aguja al final del hilo verde, un poco temblorosa. ¡Estaba enamorado!

Virginia Woolf nos muestra la mente delirante de Septimus Warren Smith con la misma intensa franqueza. Está sentado en un banco de Regent's Park junto a su esposa italiana Reiza, cuando ella le señala un aeroplano que vuela dibujando un anuncio publicitario:

> Así que, pensó Septimus mirando hacia arriba, me están enviando señales. No con palabras, porque aún no podía entender lo que decían, aunque el significado quedaba suficientemente claro en esa belleza, esa exquisita belleza; y sus ojos se llenaron de lágrimas mientras veía cómo las palabras de humo languidecían y se desvanecían en el cielo concediéndole con su caridad infinita y su risueña bondad una forma tras otra de belleza inimaginable, manifestando así su intención de proporcionarle, a cambio de nada, para siempre, solamente por mirar, belleza y más belleza. Las lágrimas corrían por sus mejillas.
>
> Era toffee, un anuncio de toffee, dijo a Reiza una de las niñeras. Juntas empezaron a deletrear t… o… f…

El final de la vida de Smith es igual de perturbador; el doctor Holmes sube corriendo las escaleras mientras Smith se prepara para suicidarse:

> Solo quedaba la ventana, el gran ventanal de una casa de huéspedes de Bloomsbury; quedaba el asunto tedioso, molesto y bastante melodramático que consistía en abrir la ventana y tirarse por ella. Era el concepto de tragedia que ellos tenían, no el suyo ni el de Rezia (porque ella estaba de su parte). A Holmes y a Bradshaw les gustaban ese tipo de cosas. (Se sentó en el alféizar.) Pero esperaría al último momento. No quería morir. La vida era buena. El sol calentaba. ¿Eran solo los seres humanos? Un anciano que bajaba la escalera de la casa de enfrente se detuvo y le observó. Holmes estaba ya en la puerta. «¡Habéis vencido!», gritó, y se lanzó con violencia sobre la verja de la casa de la señora Filmer.

Aunque Los monólogos interiores de Virginia debieran mucho al «flujo de la conciencia» de Joyce, los adaptó para sus propios propósitos. Entramos en la mente de

sus personajes, pero captamos las profundidades más turbias implícitamente, no se describen. El resultado es que nos imaginamos un viaje por la mente de Septimus Warren Smith, a punto de suicidarse, mientras vemos, a la vez, desde fuera, lo que está haciendo.

Virginia Woolf siguió escribiendo reseñas literarias para diversos periódicos y revistas, pero topó con las limitaciones impuestas por una censura editorial mezquina e irritante. (En una ocasión no la dejaron usar la palabra «lascivo».) Quería escribir sobre la vida y la literatura tal como ella las veía. El resultado fue la publicación, en 1925, de su primer libro de ensayos titulado *El lector común.* Siempre fue muy consciente de para quién escribía, y afirmaba que si un novelista ignoraba a sus lectores, su arte podía hacerse demasiado refinado y deformarse. Su ficción era difícil y a menudo corría el riesgo de perder el contacto con el hipotético «lector común», pero en sus ensayos siempre procuraba mantener y reforzar ese contacto. Son muy legibles y en ellos trata los temas que la interesaban de forma directa, expresando ideas y percepciones que pocos experimentaban en esa época. No podía ocultar que era una mujer la que escribía: en eso se mostró intransigente. Los títulos de los ensayos informan sobre la temática; desde «Sobre no aprender griego» a «Joseph Conrad», pasando por «Montaigne» o «Jane Austen». El ensayo «La Duquesa de Newcastle», es especialmente interesante, pues en él se evoca a una mujer destacada que dio vida a la escena inglesa a principios del siglo XVIII.

> Lucía ropa llamativa y hacía gala de hábitos excéntricos; su conducta era casta, chabacana su forma de hablar. A lo largo de su vida logró atraer el ridículo de los grandes y el aplauso de los eruditos.

Esta mujer escribía obras provocativas invirtiendo las tramas de Shakespeare para sus propios fines, había criado a su familia con una originalidad nada convencional y se comportaba en consecuencia; no tenía más remedio que ser voluntariosa para poder resistirse a las presiones sociales de la época.

> La gente era muy dada a la censura; los hombres experimentaban celos cuando descubrían a una mujer con cerebro; las mujeres se mostraban suspicaces cuando creían reconocer el intelecto en las representantes de propio género.

Esta mujer llegó al corazón de Virginia Woolf. A medida que maduraba, su éxito como escritora le dio confianza en sí misma y le ofreció un lugar en el mundo. Era una mujer y quería desarrollar su sensibilidad femenina. En una sociedad dominada por los hombres, hacerlo requeriría de una buena dosis de valor y conocimiento de sí misma. Virginia describía, de la forma más general posible, lo que significaba ser una mujer inserta en una tradición literaria masculina, que se negaba a admitir la existencia de una tradición literaria femenina, cuyo desarrollo habían coartado a base de ignorarla, censurarla, reírse de ella o desdeñarla. Mientras esto fuera así, personajes como la duquesa «loca» de Newcastle seguirían siendo figuras aisladas, arrojadas a la «excentricidad» (tanto en el sentido habitual como en el etimológico de la palabra: estar descentrado). Como no se permitía evolucionar a estas mujeres, la seriedad de sus vidas y de su obra caería en el

olvido, y cada nueva generación de mujeres se vería obligada a pelear las mismas batallas. El feminismo de Virginia Woolf aun no era todo lo explícito que llegó a ser, pero no hay duda de que las ideas ya estaban ahí en estado embrionario. No quiso una militancia estrecha de miras; pero su humanidad, compasión e ideas lo dicen bien claro. Estas son sus conclusiones en torno a la duquesa de Newcastle:

> […] a pesar de que su filosofía es fútil, sus obras de teatro son intolerables y sus versos mayoritariamente aburridos, la duquesa posee una vena de fuego auténtico. Resulta inevitable tragarse el cebo de su errática y amable personalidad que deambula titilando página tras página. Hay en ella algo quijotesco y lleno de vida, pero también algo de locura y estupidez. Su simplicidad es tan abierta; su inteligencia tan activa […].

Por si toda esta creatividad no fuera suficiente, Virginia Woolf empezó a escribir una novela en 1925, mientras seguía con su frenética vida social en Bloomsbury. El Círculo daba fiestas frecuentemente y pasaban semanas enteras en sus casas de campo, donde jugaban a las charadas, hacían bromas, celebraban veladas y mantenían debates de alto nivel. El marido de Virginia, Leonard, no aprobaba tanta vida social, pues implicaba cierta dosis de flirteo por parte de Virginia con otras mujeres. A Leonard no le gustaba, pero sobre todo le preocupaban los efectos negativos que pudiera tener para la estabilidad mental de su esposa. En una fiesta, a finales del verano, Virginia «se desmayó»: fue el inicio de otro colapso. Esta vez la causa parece haber sido tanto física y social como psicológica. Hubo de descansar unos meses y no recuperó la normalidad hasta principios de 1926, cuando retomó su novela. El descanso le permitió recuperar sus fuerzas y pronto estuvo en pleno proceso creativo. La novela resultante llevaría por título *Al faro* y es una de sus obras maestras.

Empieza con la señora Ramsay informando a su hijo James de que «si el tiempo lo permite» al día siguiente saldrán de «expedición» al faro. Narra la reacción de James con precisión psicológica proustiana:

> Pero, puesto que, ya a los seis años, era miembro de esa tribu que no consigue mantener este sentimiento separado de aquel, permitiendo que las promesas futuras, con sus penas y alegrías, empañen lo que se tiene al alcance de la mano […] James Ramsay recortaba estampas del catálogo ilustrado del economato de la armada y la marina sentado en el suelo y, mientras su madre hablaba, se sumergía en la extática contemplación del dibujo de un refrigerador de cromo como si fuera un objeto celestial.

Su éxtasis se ve interrumpido cuando su padre dice: «Pero no va a hacer bueno». La reacción de James denota esa exagerada violencia de la que es capaz la mente infantil:

> Si hubiera tenido a mano un hacha, un espetón, o cualquier otra arma con la que atravesar el pecho de su padre y matarlo allí mismo, en ese instante, James la habría cogido.

Virginia Woolf afirmó que en *Al faro* quería retratar el carácter de su padre, «y de su madre, y de Saint Ives, y de la infancia». Lo logró. Según su hermana Vanessa la descripción que hacía de su madre era exacta más «allá de lo que nunca hubiera creído posible». Estas consideraciones no deberían dar ni restar valor a la novela en tanto que obra de arte, pero como ocurre con cualquier retrato la precisión añade mucho. La

autenticidad, aunque solo la presumamos, reviste a la obra de arte de una dimensión de convicción añadida. (Apreciamos más la *Mona Lisa* de Leonardo porque asumimos que existe un parecido real con la persona retratada, y probablemente lo haríamos menos si descubriéramos que no es así.)

En *Al faro,* la familia Ramsay pasa sus vacaciones en su casa de «Finlay», en las Hébridas escocesas (que tiene paisajes muy similares a los de Saint Ives). El señor Ramsay es un filósofo que siempre ha aspirado, sin lograrlo del todo, a alcanzar las más altas cotas intelectuales. Virginia Woolf lo describe con una de sus magníficas imágenes poéticas. En lo que es un eco sutil del trabajo de su padre en el *Dictionary of National Biography,* ordenado alfabéticamente, describe las habilidades intelectuales del señor Ramsay:

> Llegaba a la Q. Muy poca gente en toda Inglaterra llegaba en el curso de su vida a la Q. […] Pero ¿y después de la Q? ¿Qué viene a continuación? Después de la Q todavía quedan unas cuantas letras, la última de las cuales apenas resulta visible para los ojos mortales, solo es un destello color carmín en la distancia. Únicamente un hombre por generación llega a la letra Z.

A pesar de todos sus esfuerzos, el señor Ramsay «nunca llegaría a la R». Virginia hace una descripción suavizada por los años y un *modicum* de comprensión compasiva, presentando el retrato de una persona irascible, un tirano egoísta que domina a su familia aunque depende de ella. Es sobre todo su esposa, la señora Ramsay, quien mantiene unida a la familia dando afecto a los niños cuando puede, aunque manipulándolos asimismo a su manera. Pero tras la fachada maternal acecha una enorme melancolía, que da lugar a arranques de irritación a la vista del comportamiento de su esposo. Cuando él repite: «No vamos a ir al faro, James», ella reacciona violentamente pero en silencio. «Odioso hombrecillo», pensaba la señora Ramsay, «¿Por qué sigue diciendo eso?».

Virginia Woolf recurre al «flujo de conciencia», que ella describe más adecuadamente como destellos de monólogo interior, para dar vida a sus personajes. Por un lado les vemos ocupándose de sus cosas, mientras, por otro, oímos lo que piensan. Sus acciones nunca obedecen a necesidades de la trama; lo que leemos son relatos temporales, a menudo unidos entre ellos por todo tipo de asociaciones, imágenes poéticas recurrentes o semblanzas fugaces. Al igual que sus obras anteriores, también esta puede considerarse un largo poema en prosa. Es una descripción de su vida familiar y también una elegía a su infancia ya perdida.

Los Ramsay recibían amigos en su casa de verano. Una de ellos, Lily Briscoe, es una artista que está enamorada de la señora Ramsay y de su familia. La señora Ramsay opina que debería casarse y convertirse en «el ángel de la casa», pero Lily valora mucho su independencia.

La novela se divide en tres secciones. La primera lleva por título «La ventana», y en ella vemos a la familia pasando sus vacaciones en Finlay. La señora Ramsay cocina para todos y preparara «carne *en daube*», una cazuela de carne, descrita tan magistralmente que despierta nuestro apetito, preparada a partir de una «receta francesa de mi abuela». Los comensales alaban la cena que acaba siendo un «gran triunfo». Después de cenar la

conversación se centra en la historia francesa, en Shakespeare, en la poesía y en la religión. La señora Ramsay observa a las catorce personas sentadas en torno a la mesa y siente que ha creado un momento «inmune al cambio».

La siguiente sección, en cambio, se titula «El paso del tiempo». En esta parte se despliega toda una serie de sucesos con una densidad casi onírica, y hay momentos muy poéticos. La casa ha sido pasto de las tormentas del invierno y el jardín necesita cuidados. Todo está desierto como si estuviera en venta. Nos enteramos de lo que ha pasado con los antiguos habitantes de la casa por medio de una serie de paréntesis. Lo acaecido se narra de forma prosaica, con una literalidad que ofrece un gran contraste con la fluida prosa lírica que lo enmarca y dota de resonancia poética a su contenido. Nos enteramos así de que la señora Ramsay ha muerto, al igual que una de sus hijas y uno de sus hijos, caído en la guerra, en las trincheras:

> [Explotó una granada. Veinte o treinta hombres volaron por los aires en Francia, entre ellos Andrew Ramsay, cuya muerte, afortunadamente, fue instantánea.]

Este anuncio (es lo que parece) va precedido de imágenes de golpes de martillo amortiguados (las armas), de ruido de cristales, «como si una voz gritara a pleno pulmón en su agonía» y del silencio de la «indiferencia». Tras este anuncio incidental nos enteramos de que otros «bajan a la playa para preguntar al cielo y al mar qué mensaje tienen para ellos». En el mar aparece y desaparece silenciosamente un barco de color gris (un buque de guerra que pasa por ahí).

La sección final se titula «El faro» y está ambientada años después. Empieza con Lily Briscoe preguntándose: «¿Qué significa, entonces, qué puede significar todo esto?». Ha vuelto a la casa de la playa de los Ramsay e intenta pintar de nuevo, lo que implica recordar a la señora Ramsay. Al mismo tiempo, el señor Ramsay y sus dos hijos supérstites inician un viaje en barco al faro, durante el cual el odio que James experimenta hacia su padre se desvanece cuando el señor Ramsay alaba sus cualidades de marinero.

El faro del título se describe con sencillez: «Ahí se erguía, recto y desnudo, deslumbrantemente blanco y negro, y podían verse las olas deshaciéndose en blancas esquirlas, como cristal que se destroza contra las rocas». Es un fondo constante, un foco del paisaje y a la vez símbolo de gran poder evocador. Sin embargo, en tanto que símbolo, va más allá de la mera explicación psicológica (falo, libido) y más allá de la interpretación literaria simplista (iluminación, salvación). Hay quien ha querido ver en él un símbolo de femineidad (su luz vigilante, el refugio que brinda a los viajeros que vuelven a casa). Cuando el artista Roger Fry, buen amigo de Virginia y compañero de Bloomsbury, confesó ser incapaz de comprender lo que significaba, ella le escribió para ofrecerle una explicación: «El faro no significa *nada*». Confesó que no sabía manejar el simbolismo y pensaba que debía limitarse a sugerir de «forma vaga y general». Como lectora experta, el simbolismo literal le desagradaba profundamente: «En cuanto me dicen lo que significa algo, lo odio».

Al faro se publicó en 1923 y algunos críticos afirmaron que se trataba de un gran logro

de la literatura modernista, lo que consagró a Virginia Woolf como una de las más destacadas figuras literarias de Gran Bretaña. Sin embargo la novela no se vendió bien y ella nunca llegaría a ser una escritora popular. El cordial espíritu filisteo inglés presidía incluso los círculos literarios y la mayoría se burlaba del modernismo. Los lectores preferían a autores como Arnold Bennett, que escribía crónicas realistas sobre la vida provinciana en Potteries, Staffordshire, y ganaba lo suficiente como para tener un yate en el sur de Francia. Virginia no hubiera podido sobrevivir sin sus modestos ingresos propios y tampoco hubiera podido seguir manteniendo Hogarth Press, que dio a conocer al público obras literarias muy valiosas.

A medida que pasaban los años, Virginia alcanzó algo de seguridad en el ámbito sexual. Por entonces había conocido a Vita Sackville-West, una aristócrata sorprendente, casada con el diplomático Harold Nicolson; era un matrimonio abierto. Mientras su marido tenía a escondidas aventuras homosexuales, ella desahogaba su ardor en pasiones «sáficas» (el término utilizado entonces para designar el lesbianismo). Vita y Harold sentían un gran afecto mutuo y mantenían una fachada convencional por la carrera de él y por sus dos hijos. La primera vez que Virginia vio a Vita Sackville-West, no le causó una impresión favorable. Escribió en su diario:

> No pega mucho con mi gusto, más grave; rubicunda, con bigote, del color de un periquito y con todo el desenfado propio de la aristocracia, aunque sin la chispa del artista.

Este tipo de personajes patricios siempre inspiraron a Virginia sentimientos ambivalentes, lo que facilitaba que se equivocara en su juicio. Las sutiles gradaciones del sistema de clases inglés estaban plenamente vigentes a pesar de los cambios sociales habidos tras la Primera Guerra Mundial. Virginia Woolf y sus brillantes amigos eran bohemios de clase alta, pero Vita Sackville-West se había criado en una de las mayores casas solariegas del país.

Fue Vita la que rompió el hielo, explicando a Virginia que su mente brillante le fascinaba y que hallaba muy deseable su delicada belleza. Virginia se enamoró enseguida, pero tuvo ciertos problemas para estar sexualmente a la altura. Vita era comprensiva y Virginia disfrutaba de su tierno cariño. Poco a poco fue reaccionando mejor a los intentos de seducción cifrados de Vita:

> Mi querida Virginia:
>
> Debo escribirte porque he hecho algo tan extraño, tan raro; algo, que, aunque no sea raro ni extraño en sí, me ha producido sensaciones muy raras y extrañas. (Por cierto, lo que hice está directamente relacionado contigo y ni las bestias salvajes lograrán que diga qué fue.)

Cuando por fin mantuvieron relaciones sexuales, Virginia respondió en su propio y tímido código:

> Estoy sentada en la cama; soy encantadora y Vita es un perro pastor hirsuto, viejo y querido; o alternativamente, adornada con uvas, rosa de las perlas, lustrosa, luz de velas […], pero no soples la apestosa vela de sebo apagándola en tu corazón –Virginia, siendo ocurrente– […]. Ah, pero me gustaría estar con Vita.

Cuando nombraron al marido de Vita embajador británico en Persia y Virginia se enteró de que Vita se uniría pronto a él en Teherán, sintió que se ahogaba en el remolino de los acontecimientos, aunque en cierta forma esto resolvió su situación. Podía expresar sus sentimientos de la forma en que mejor lo hacía, sintiéndose perfectamente cómoda, es decir, con palabras. Las cartas que envió a Vita a Teherán rebosan amor y reflejan sus esfuerzos autoanalíticos por entender las dificultades que tenía en el aspecto físico.

Fruto de esta relación fue la novela de Virginia Woolf titulada *Orlando,* una deliciosa rapsodia histórica que dedicó a Vita. En palabras de la propia Virginia: «siento la necesidad de escapar tras estos libros poéticos tan serios y experimentales cuya forma se analiza al detalle. Quiero lanzarme y comenzar». Y eso fue exactamente lo que hizo.

En cierta forma la novela es una larga carta de amor a Vita, escrita como si fuera la biografía de un personaje andrógino que aparece en distintos periodos históricos como «una mezcla de hombre y mujer, primero uno y luego la otra». Encontramos a Orlando por primera vez cuando cuenta 16 años, en época isabelina, viviendo en una casa solariega que se parece mucho a aquella histórica mansión en la que había crecido Vita. Ya en las primeras líneas se aprecia el elemento juguetón:

> Él –porque no cabía duda sobre su sexo, aunque la moda de la época contribuyera a disfrazarlo– troceaba la cabeza de un moro que pendía de las vigas. La cabeza era del color de una vieja pelota de fútbol y más o menos de la misma forma, salvo por las mejillas hundidas y una hebra o dos de pelo áspero y seco, como el pelo de un coco.

El «biógrafo» sigue a Orlando a través de sus encarnaciones. Durante el reinado de Carlos II le envían como embajador a Constantinopla:

> El rey paseaba por Whitehall con Nell Gwyn del brazo. Ella le tiraba avellanas. Qué desgracia, suspiró la amorosa dama, que un par de piernas semejantes dejen el país. Pero las Parcas son implacables: Nell Gwyn solo pudo tirarle un beso a Orlando antes de la partida.

Le vemos en Constantinopla:

> Se levantaba sobre las siete, se embozaba en una larga capa turca, encendía un cigarro y apoyaba los codos en el alféizar […]. A esa hora la niebla era tan densa que las cúpulas de Santa Sofía y el resto parecían flotar en ella.

Tras ser elevado a la dignidad de duque, cae en un trance, en un sueño profundo que dura siete días, hasta que unos cuantos trompetas deciden tocar en su habitación:

> Orlando se despertó. Se estiró. Se levantó irguiéndose completamente desnudo ante nuestros ojos mientras las trompetas rugían: ¡Verdad! ¡Verdad! ¡Verdad! No tenemos más remedio que confesarlo: era una mujer.

En palabras del biógrafo-narrador: «No ha habido ser humano desde el comienzo de los tiempos que haya tenido un aspecto más cautivador. Su forma era una mezcla de fuerza masculina y gracia femenina». El libro está lleno de insinuaciones y chistes privados. Al llevar como subtítulo, *Una biografía,* la primera edición incluía ilustraciones de Orlando; tres representaban a Vita con un traje de moda de la época. El

libro termina a principios del siglo XX, cuando Orlando se enamora del poeta Marmaduke Bonthrop Shelmerdine. Orlando sospecha que se trata de una mujer disfrazada de hombre, pero eso no afecta a lo que sienten el uno por el otro. Como afirma el biógrafo:

> […] lo cierto es que cuando escribimos como mujer todo está fuera de lugar, peroratas y culminaciones: el acento nunca cae donde suele caer en el caso de un hombre.

Más allá de los cariñosos chistes privados, pasajes como este apuntan a un tema más serio que subyace al relato. ¿Qué diferencia hay entre un hombre y una mujer? ¿Qué significa ser una mujer? Como hombre Orlando disfruta de libertad, pero como mujer se espera que agrade a los hombres, que «sea obediente, casta, que vaya exquisitamente perfumada y vestida; cosas que requieren disciplina porque no son naturales». En medio de tan decidido recelo apenas se percibe el tono polémico. Hay mucho arte entre tanta picaresca.

Orlando termina «cuando dan la última campanada de la medianoche» del 11 de octubre de 1928. Se trata del día en el que se publicó el libro, probablemente el día en el que Virginia entregó una copia a Vita, que no había leído ninguno de los borradores. Poco antes, Vita y Virginia habían pasado unas vacaciones en Francia; era el primer viaje que hacían juntas. Anticipando el viaje Virginia se había imaginado en el tono burlesco de Orlando cómo

> podrían visitar ruinas a la luz de la luna, ir a cafés, asistir a bailes, al teatro, hacer viajes oficiales; conversar eternamente; dormir solo cuando la luna se cubre durante un instante con un velo tenue; deambular entre las viñas por el día.

En realidad no fue una luna de miel tan idílica, sino más bien un periodo de dulce autorrealización para ambas. Les sorprendió lo que descubrieron la una de la otra. Hablaban de literatura y de sus maridos y debatían en torno a los hombres y las mujeres. Vita descubrió que «curiosamente Virginia es feminista». A la aristócrata Vita, acostumbrada a hacer lo que quería, no se le había ocurrido que alguien quisiera fijar una agenda política para obtener libertad. Vita escribió en su diario:

> Le desagrada la posesividad y el sentido de dominio en los hombres. De hecho le desagrada la masculinidad. Dice que las mujeres estimulan su imaginación por su gracia y su arte de vivir.

Cuando Vita volvió a Inglaterra, Virginia le obsequió una copia de *Orlando.* Tras leerla, Vita confesó a Virginia que estaba «deslumbrada, embrujada, encantada». Sin embargo expresó ciertas reservas hablando con su marido. Leonard Woolf fue tan comprensivo como siempre con *Orlando* (y con la relación que mantenía su mujer con la modelo). A Virginia le sorprendió gratamente que se «tomara el libro más en serio» de lo que ella esperaba. La relación entre Vita y Virginia entró en una fase más madura: entendieron que ambas, a su manera, sentían un afecto profundo e inquebrantable por sus maridos. No era nada exclusivo, pero sí un vínculo permanente; un trasfondo de estabilidad para una relación menos estable. Virginia seguía sin tener claro el aspecto

físico, pero estaba comprometida. Vita la quería, pero pronto retomó sus costumbres promiscuas. Ambas creyeron poder vivir con ello y, teniendo en cuenta la franqueza de sus cartas, siguieron siendo íntimas muchos años.

En aquellos tiempos, Virginia se enfrentaba a los problemas que planteaba la fama literaria. Cuando no estaba con su grupo padecía un nerviosismo patológico. Aun así, en octubre de 1928, aceptó dar unas conferencias en Newnham y Girton, dos universidades femeninas de Cambridge. A pesar de que le temblaban las manos, su aspecto era impresionante. Pronunció las conferencias con cierta torpeza, pero lo que dijo produjo un gran efecto y se recordó durante mucho tiempo. Recopiló las conferencias que dio en Cambridge en un libro titulado *Una habitación propia.* Es su mejor libro de ensayos y se ha convertido en un clásico del feminismo. De hecho, su biógrafa del siglo XX, Hermione Lee, afirma que probablemente sea «el ensayo más importante escrito por una mujer en este siglo».

Una habitación propia es básicamente un debate sobre las dificultades a las que se enfrenta una mujer que quiere escribir. Para Virginia Woolf todo empieza con un hecho básico, no literario: «Una mujer que quiera escribir ficción, debe tener dinero y una habitación propia». Admite que «dejará sin resolver el grave problema de la auténtica naturaleza de la mujer y de la ficción».

Describe los obstáculos que impiden que las mujeres se expresen plenamente, con autenticidad, y ocupen el lugar que les corresponde en una tradición literaria, formada y definida mayoritariamente por hombres. La actitud de los personajes y escritores varones hacia las mujeres es un obstáculo importante. Cita al poeta del siglo XVIII, Alexander Pope, quien expresa la opinión (muy extendida) de que «la mayoría de las mujeres carecen de carácter». Pone en cuestión la opinión de Samuel Buttler, quien consideraba que «los hombres sabios nunca dicen lo que piensan de las mujeres», señalando que «aparentemente los hombres sabios nunca dicen otra cosa». Con seriedad sarcástica repasa las actitudes de los hombres sabios a lo largo de la historia sobre si las mujeres deben o no recibir educación: «Napoleón las consideraba incapaces, el doctor Johnson defendía la opinión contraria […]. Goethe las honraba, Mussolini las despreciaba».

En *Una habitación propia* se centra en los problemas concretos a los que se han enfrentado las escritoras a lo largo de los siglos. Analiza cómo los solucionaron y cómo afectaron a su escritura. Habla de escritoras de tanto renombre como Jane Austen y Charlotte Brönte, pero también de autoras menos conocidas que en su día disfrutaron de cierta fama. Entre estas segundas figura la poetisa, dramaturga y novelista del siglo XVII, Aphra Ben, según Virginia la primera mujer que se ganó la vida escribiendo. (Un año antes Vita Sackville-West había escrito una biografía pionera de Aphra Ben.) Virginia menciona a otra autora del siglo XVII, Dorothy Osborne, que describió con una mirada muy original los pensamientos más íntimos y auténticos de las mujeres, así como su relación con los hombres, en una época en la que este tipo de temas se censuraban o pasaban por alto. Estas escritoras resucitarían gracias a los esfuerzos de Virginia Woolf, atrayendo la atención de las mujeres del siglo XX tras un largo periodo de olvido. Han pasado a formar parte del canon de mujeres escritoras, como ella quería, saliendo de la

oscuridad para ocupar su lugar en la tradición general y conformar una tradición femenina propia. Se trata de autoras que han sido fuente de inspiración para muchas mujeres, no solo para las que escriben, sino asimismo para aquellas que luchan por liberarse y expresarse con franqueza.

Virginia Woolf creía que la novela es el género ideal para que las mujeres expresen su creatividad, sobre todo por su fluidez. Aun no la había constreñido ninguna rígida tradición pensada primordialmente para cubrir las necesidades de los varones. La novela seguía siendo «lo suficientemente joven como para resultar moldeable» en manos de las mujeres.

El golpe más osado de Virginia Woolf en *Una habitación propia* es puramente imaginario. «Como es difícil acceder a los datos, permítanme imaginar lo que hubiera ocurrido si Shakespeare hubiera tenido una hermana maravillosamente dotada, llamada Judith». Esboza su vida:

> Era tan aventurera e imaginativa y estaba tan deseosa de ver el mundo como él. Pero no recibió educación […]. De vez en cuando cogía un libro, quizá uno escrito por su hermano, y leía unas páginas. Pero entonces entraban sus padres y la ponían a remendar calcetines […]. Puede que garabateara algunas páginas en un altillo, a escondidas.

Judith huye de Londres para evitar que su padre la case con el hijo de un vecino tratante de lana. Intenta convertirse en actriz y se da cuenta de que no puede hacer muchas de las cosas que necesita hacer. «¿Acaso podía ir a cenar a una taberna o andar por las calles a medianoche?» Al final se va a vivir con un actor-representante, pero queda embarazada. Enfrentada a una vida carente de creatividad se suicida, pues: «¿Quién es capaz de medir el calor y la violencia que anidan en el corazón de un poeta cuando se ve atrapado en un cuerpo de mujer?».

¿Qué sentido tiene este relato de dolor sin fin, cuya secuencia ha debido repetirse tantas veces en el pasado? La conclusión a la que llega Virginia Woolf enciende nuestra imaginación y nos permite descubrir un quebranto más vasto y más secreto: «Las mujeres deben tener algún tipo de don como también las clases trabajadoras». Su historia de Judith Shakespeare es la parábola de un gran desperdicio humano, que bien podría haber hecho exclamar a su hermano en otro contexto:

> ¡Deplorables ruinas de la naturaleza! Este gran mundo también volverá a la nada.

Por mucho que tardara en llegar, la redención era posible. Como señala Virginia:

> […] a finales del siglo XVIII hubo un cambio, que si estuviera reescribiendo la historia diría que fue más importante que las Cruzadas o la Guerra de las Rosas. La mujer de clase media empezó a escribir.

En el último capítulo de *Una habitación propia,* Virginia Woolf volvía al problema que expresara tan poéticamente en *Orlando:* la androginia. Al contrario que Buttler cree que

> no ha habido época más estridentemente consciente del sexo que la nuestra. Los innumerables libros que hay en el Museo Británico sobre las mujeres escritos por hombres lo demuestran.

Leyendo *Orlando* vemos que no hay que trazar una gruesa línea entre cualidades exclusivamente «masculinas» y cualidades exclusivamente «femeninas». Hombres y mujeres comparten muchas cualidades, y de hecho «precisan de ambas para hacerse plenamente humanos». «Quizá una mente exclusivamente masculina no pueda crear nada, como tampoco una mente exclusivamente femenina.» Virginia menciona la mente «masculino-femenina» de Shakespeare, pero advierte: «Es fatal, para cualquiera que escriba, pensar en su género». Está en contra de que las mujeres se dediquen a la literatura polémica. Las mujeres no pueden liberarse de siglos de misoginia recurriendo a su contrario (misandria); saldrían perdiendo e insiste:

> Para lograr la creación artística, debe haber algún tipo de colaboración mental entre hombre y mujer. Ha de consumarse el matrimonio de los opuestos […]. Debe haber libertad y debe haber paz.

Virginia Woolf volvió a la ficción con *Las olas,* publicada en 1931. Era su novela más experimental hasta el momento y en cierto modo la más lírica. Consignó los objetivos que perseguía con la novela en su diario, como tenía por costumbre. Estaba profundamente desilusionada con la novela ortodoxa y formuló un punto de vista antitético: «La fascinante empresa narrativa del realista: llegar del almuerzo a la cena; es falsa, irreal, meramente convencional. ¿Por qué calificar de literatura lo que no es poético, quiero decir, saturado?» Afirma en *Las olas:*

> Quiero eliminar todos los desechos, lo muerto, lo superfluo: reproducir el momento en su conjunto, con todo lo que incluya. Un momento es una combinación de pensamiento, sensación, la voz del mar.

Escribir una novela demostró ser una experiencia muy inspiradora y desestabilizadora, con «momentos de tal intensidad e intoxicación que parecía trastabillar tras mi propia voz, o casi, tras una suerte de orador (como cuando estaba loca). Sentí miedo al recordar las voces que me precedían entonces». Escribir *Las olas* la llevaría de nuevo al borde del colapso nervioso. Tras leer la versión completa, su marido Leonard opinó que era una obra maestra, lo que sin duda reforzó la fe que ella tenía en sí misma y probablemente evitó una nueva crisis mental.

La falta de trama o de una guía elemental para el lector hace que *Las olas* sea difícil de leer. Pero hay lectores que rompen las barreras, por así decirlo, y se introducen en un mundo envolvente que encuentran tan atractivo como una narración normal. En *Las olas* Virginia Woolf lleva al extremo el método del «monólogo interior». La novela consta de seis monólogos interiores, de seis personajes, que evolucionan de la infancia a la vejez y se ven implicados en una serie de incidentes. También hay un séptimo personaje en cuya mente no entramos. Solo se le considera un objeto de la conciencia de los demás, que influye sobre sus emociones y ambiciones. Su muerte prematura se convierte en el núcleo de sus miedos y ansiedades.

En *Las olas* Virginia Woolf logra combinar la fluidez con la precariedad de la identidad personal, que suponía una preocupación constante para ella. La amenaza de sufrir un colapso nervioso la hacía consciente permanentemente de la fragilidad de su propia personalidad, pero maneja con tal maestría la técnica literaria, que en este aspecto

Las olas está muy por encima de sus preocupaciones personales; lo que describe son situaciones de validez universal. Nuestra psicología no está irremediablemente embutida en un molde irrompible; es capaz de adoptar todo tipo de formas e incluso de quebrarse. Existe en todo momento a niveles diferentes y en grados variables de sociabilidad. Al final de un largo monólogo, Bernard (un escritor) dirige sus pensamientos a un oyente imaginario: «Ahora suma […]. Ahora explicarte el sentido de mi vida. Puesto que no nos conocemos […]». Bernard sabe que no tiene una identidad precisa, ni psicológica ni sexual: «No soy una persona, soy muchas personas». Llega a darse cuenta de que «No hay pasado ni futuro, solo el momento, en su halo de luz, y nuestros cuerpos».

Hay en *Las olas* un sutil mecanismo que contrapesa un subjetivismo a veces casi claustrofóbico. Se trata de reflexiones lírico-objetivas sobre el sol, el mar o la naturaleza. La novela empieza con una evocación muy poética del mundo exterior, un amanecer en el mar, mientras el mundo interior de los seres humanos sigue dormido, aunque esté a punto de despertar:

> El sol […] marcó una sombra azul en el arbusto junto a la ventana del dormitorio. La persiana se estremeció ligeramente. Pero todo en la casa continuó siendo vago e insubstancial. Fuera, los pájaros cantaban sus sencillas melodías.

Este es el preludio a las voces interiores por separado. Pero a medida que la novela se aproxima a su fin, el monólogo de Bernard se funde gradualmente en algo muy similar a estos pasajes líricos objetivos. Su voz se apaga en la hora más oscura de la noche, con la perspectiva de un nuevo amanecer:

> Una vez más, el mundo despierta. Las estrellas retroceden y se extinguen. Los bancos de arena se hacen más profundos entre ola y ola. La neblina se espesa sobre los campos. Las rosas se tiñen de rojo, incluso la pálida rosa que cuelga ante la ventana del dormitorio. Un pájaro gorjea. Los aldeanos encienden la primera vela del día […]. *Las olas rompían en la orilla.*

A pesar de la defensa que hiciera Leonard de *Las olas,* Virginia siguió sufriendo depresiones tras su publicación. La muerte había empezado a preocuparla y no sin razón. En esos años murieron varios de sus amigos del Círculo de Bloomsbury, así como algunos escritores muy conocidos. Su gran *bête noire,* Arnold Bennett murió súbitamente de cólera y también la afectó mucho la defunción de D. H. Lawrence. No le conocía, le desagradaban los temas que trataba en sus novelas y le indignó el retrato sumamente irónico que hiciera de Vita Sackville-West en *Mujeres enamoradas.* Pero no podía dejar de admirar su talento y lo que hacía con él. Era consciente de que ambos, a su manera, procuraban lo mismo: dar mayor intensidad y poesía a la novela.

Con el paso de los años, Virginia se había ido distanciando de Lytton Strachey, aunque sus escasas visitas a su retiro de campo de Rodmell, en Sussex, les devolvían su antigua intimidad. En una carta escrita a Vita Sackville-West describía: «Viene Lytton. Acabamos hablando de la reina Isabel, de sodomía, de amor, de Antígona, de Otelo». Siempre estuvo celosa de su éxito, responsable en parte de la brecha que se había abierto entre ambos, pero su inesperada muerte debido a un cáncer de estómago fue un duro

golpe para ella. Strachey llevaba viviendo unos años en un *ménage à trois,* con su amante Ralph Partridge y Dora Carrington. A pesar de los esfuerzos de Virginia Woolf y otros amigos de Bloomsbury, Carrington se suicidó tras la defunción de Strachey y Partridge nunca se recuperó.

En la primavera de 1932, Leonard se llevó a Virginia a Grecia para apartarla de esta situación. Les acompañaron dos artistas de Bloomsbury, Roger Fry y su hermana Margery. Roger Fry se había incorporado al Círculo de Bloomsbury a principios de la década de 1910 y demostró tener una buena influencia formativa sobre el grupo. Era uno de los recién llegados que decidió prestar menos interés a la filosofía de altos vuelos y dar espacio a los debates, más sueltos, sobre arte y libertad artística (a lo que Strachey añadiría sus propios intereses de libertino). Al principio de su mes de vacaciones en Grecia, Virginia no dejaba de recordar su visita anterior, que acabó con la muerte de su hermano Thoby. Pero Grecia la enfrentó a sí misma, ofreciendo a su frágil personalidad la ocasión de hacerse con un poco de sana confianza en sí misma. Mientras andaba por la Acrópolis, «me encontré con mi fantasma, con esa chica de 23 años que tenía toda la vida por delante… ¡Cómo la envidié!». Seguía sintiendo una enorme admiración por Grecia, pero no podía ignorar cómo habían sobrevivido estos antiguos restos arqueológicos: «la pobreza, la guerra y la miseria han evitado que fueran borrados del mapa». En otro lugar señalaba:

> Los siglos no han dejado huella […]. No hay […] nada entre [los últimos siglos] y el 300 a.C. […]. Si encuentras una bahía está desierta, y lo mismo ocurre con las colinas y los valles; no hay ni una villa ni salones de té, ni casetas de perro; no hay cables, ni iglesias, apenas hay cementerios.

Congenió bien con sus compañeros de viaje. Roger Fry ya tenía 66 años, pero estaba lleno de energía intelectual y creativa. Su hermana Margery, a quien Virginia llamaba en privado «la cotorra», también poseía una mente intelectualmente formada y estimulante. Sin embargo, Margery era la directora de Sommerville, una de las universidades femeninas de Cambridge, y encontraba ciertas opiniones de Virginia bastante desconcertantes; hubiera opinado lo mismo de su apodo, de haberlo conocido.

En 1932, Virginia, que ya contaba 50 años, publicó la segunda parte de *El lector común.* Al igual que el volumen anterior, constaba de ensayos sobre una gama ecléctica de figuras históricas inglesas, de Jane Austen a Beau Brummel, de sir Phillip Sidney a Thomas Hardy. Una vez más señalaba la interpretación tan distinta dada a estos personajes por los lectores de su época:

> Cada cual lee algo diferente, y lo hace con las ideas preconcebidas y la ceguera de su propia generación. Nuestra lectura será igual de parcial. En 1930 perdemos gran parte de lo que era obvio en 1655, pero en cambio vemos cosas que se ignoraban en el siglo XVIII. Mantengamos viva la cadena de lectores; saquemos a la luz las ideas y la ceguera de nuestra generación…

He aquí un argumento más a favor de la lectura de literatura de tiempos pasados. Se nos dice que debemos leerla para mantener vivo nuestro legado y para que dote de profundidad y autoconocimiento a nuestra percepción de la época en la que nos ha

tocado vivir. Pero hay más. Al leer estas obras a través de los ojos de nuestra propia época, de alguna manera las alteramos; vemos cosas cuya relevancia no era evidente entonces a la par que perdemos cosas que en su momento se consideraban cruciales. Hoy percibimos lo mucho que preocupaba a Jane Austen la situación social de su época, sin embargo no veía motivo alguno para dedicar atención a los grandes sucesos históricos que tenían lugar a su alrededor. En sus obras no menciona la Revolución francesa ni las Guerras Napoleónicas, que tanto caos social y turbulencias internacionales causaron justo en la época en la que se desarrollan sus relatos. En la literatura y los ensayos británicos ocurre algo similar. Las ideas del filósofo del siglo XVIII, John Locke, inspiraron la noción de libertad individual consagrada en la Constitución de los Estados Unidos, pero hoy sabemos que tenía esclavos trabajando en sus plantaciones. Hasta Karl Marx tenía una criada a la que dejó embarazada. Apreciar esto nos da una mirada nueva, nos vuelve más conscientes. Como nos recuerda Virginia Woolf, «la ceguera de nuestra propia generación» puede ser igual de crucial para las venideras. Es algo que nunca debemos olvidar, sobre todo cuando hacemos juicios que consideramos «definitivos».

Virginia Woolf tiene mucho que decir sobre figuras literarias femeninas anteriores a su tiempo, pero no todo es favorable. Cita *Aurora Leigh,* de Elizabeth Barrett Browning:

> Cuando […] sacamos *Aurora Leigh* de la estantería, no es tanto para leerla, como para reflexionar con amable condescendencia sobre este símbolo pasado de moda, al igual que jugamos con los flecos del manto de nuestra abuela o meditamos sobre las maquetas de alabastro del Taj Mahal que en tiempos decoraban las mesas de sus salitas. No cabe duda de que los victorianos apreciaban enormemente este libro.

16 años después de su publicación, en 1857, *Aurora Leigh* se había reeditado 13 veces y su autora diría más tarde que era «su obra más madura». En *Aurora Leigh* se narra, de forma semiautobiográfica, la lucha de una mujer por convertirse en una poetisa reconocida. Baste con decir que esta «novela-poema» consta de nueve volúmenes de versos para que muchos entiendan por qué ya no se considera una gran obra de la literatura popular. Pero Virginia Woolf va más allá y analiza por qué la obra es un fracaso *poético* debido a la autora y al método elegido para su composición. Había pasado largos y solitarios años soñando con escribir un libro así, pero solo pudo escribirlo cuando finalmente fue libre:

> ¿Cómo afectó su vida a sus dotes de poetisa? No se puede negar que enormemente. A medida que pasamos las páginas de *Aurora Leigh* […], la mente que halló su forma de expresión natural en este poema caótico y ligero sobre hombres y mujeres reales, no era una mente que pudiera sacar provecho de la soledad. Una mente lírica, académica o exigente podría haber aprovechado la soledad y el encierro para perfeccionar sus dones. Pero la mente de Elizabeth Barrett era vivaz, secular y satírica. Los libros no eran para ella un fin en sí mismo, sino un sustituto de la vida.

Escribía porque era una inválida y tenía «prohibido correr por la pradera». Medía su intelecto con la ayuda de Platón y Esquilo, porque no se la permitía hablar de política con hombres y mujeres vivos. Durante los años que pasó aislada, inválida, antes de poder escapar de las garras de su dominante padre y huir al mundo real con el poeta Browning, «había vivido enclaustrada, intentando adivinar qué había fuera y

magnificando inevitablemente lo que había dentro». Cuando escapó ya era tarde. Estaba encantada cuando por fin pudo «verlo todo cara a cara, sin la máscara de humanidad propia de la época y expresando la verdad plenamente». También era demasiado débil, pues era incapaz de reaccionar de la forma común: «Veía y sentía tanto, que en el fondo no sabía ni lo que sentía ni lo que veía». *Aurora Leigh* acusaría esta situación. Virginia Woolf pensaba, que muchas de las mujeres que tanto disfrutaban de esta obra estaban aisladas del mundo de forma similar y, por lo tanto, eran incapaces de reaccionar ante ella de forma realista o apropiada.

Reconocemos elementos autobiográficos en la reacción de Virginia Woolf ante *Aurora Leigh* y su autora. Una de las metas de la obra creativa de Virginia era dotar a la conciencia de verosimilitud expresando sus propias experiencias. Esta «verdad» se veía amenazada constantemente por distorsiones, exageraciones e incluso delirios debido a su enfermedad mental. También ella había pasado por largos periodos de soledad y le preocupaba enormemente lo aislada que estaba del mundo y su capacidad para reaccionar «apropiadamente». No tuvo piedad con Elizabeth Barrett Browning, pero tampoco la tuvo consigo misma.

Virginia cierra socarronamente un libro dedicado a otros escritores con el ensayo, «¿Cómo leer un libro?». Su respuesta a esta pregunta nos permite hacernos una idea de lo que pensaba más allá de la literatura.

> El único consejo que una persona puede dar a otra sobre el acto de leer, es que no acepte consejos, que siga sus propios instintos, que recurra a su propia razón y que saque sus propias conclusiones.

No puede sorprendernos que a Margery Fry le chocaran las ideas de Virginia durante el viaje por Grecia que hicieron juntas. No eran la clase de ideas que gustaban a la directora de una universidad femenina de Cambridge. Este tipo de consejos también irritaban al joven pero prometedor crítico literario de Cambridge, F. R. Leavis, quien consideraba a Virginia y a sus amigos el *establishment,* cuyas opiniones había que ridiculizar. Leavis creía que había que librar a la literatura de la sofisticada camarilla de Bloomsbury y de otras de su calaña que existían en el área metropolitana de Londres. Pero no era fácil ridiculizar el liberal consejo de Virginia Woolf, a menos que quisiera imponer sus propios puntos de vista e interpretaciones. De manera que acabó rechazando su prosa-poesía modernista y sus intentos de describir el funcionamiento de la conciencia humana y se quedó con la prosa-poesía de D. H. Lawrence y sus pronunciamientos sobre el sentido de la vida. El nuevo credo de Leavis hacía hincapié en el propósito moral en vez de en la libertad creativa.

Virginia Woolf, que en tiempos fuera la joven modernista progresista, se encontró siendo un obstáculo para el auténtico progreso de la novela. F. R. Leavis fundó su apreciada revista de crítica literaria, *Scrutiny,* en 1932, con el objetivo explícito de devolver a la literatura su «autenticidad», haciendo hincapié en la «seriedad moral» y el «realismo concreto» de la novela moderna. *Scrutiny* dañaría gravemente la reputación de Virginia Woolf en los años subsiguientes, pues la influencia de Leavis iba mucho más allá de Cambridge. No es que la eclipsara ni mucho menos, pero tampoco recibiría el

reconocimiento que merecía. No volvería a ocupar el lugar que le correspondía en el panteón de los escritores británicos modernos hasta que el feminismo triunfante reconoció la fuerza de las ideas que expresó en sus obras de ficción y en sus ensayos. No deja de resultar irónico que hoy sea D. H. Lawrence quien parece carecer de la cualidad de expresar la verdad literariamente (Virginia Woolf era lo suficientemente receptiva como para reconocer que poseía el requisito de las cualidades «masculino-femeninas», aunque Lawrence mismo no supiera vivir con su lado femenino, con el elemento homosexual de su naturaleza).

Virginia Woolf empezó una nueva novela. Al contrario que en sus obras creativas anteriores, esta vez procuró «ceñirse a los hechos» en vez de ser «poética». La novela llevaría por título *Los años* y en ella se describen una serie de episodios de la vida de una familia entre 1880 y su propio tiempo. Dicho en sus propias palabras: «Va a ser un ensayo-novela […] y tratará de todo: sexo, educación, la vida, etc.». Le costaría mucho escribir este libro, lo reescribió varias veces intentando resolver los problemas que planteaba un ensayo-novela. ¿Cómo ilustrar las ideas que encarnaba en argumentos de ficción, sin que perdieran vitalidad, manteniendo una vida propia convincente? Nunca resolvió del todo el problema y *Los años* se publicó en 1937. Hasta su leal esposo Leonard afirmó que era una novela «muerta». El público no lo vio así y se vendieron más copias de *Los años,* en Gran Bretaña y Estados Unidos, que de cualquiera de sus obras precedentes. Sin embargo el tiempo acabó dando la razón a su marido. *Los años* es la novela más tradicional de Virginia Woolf y, por lo tanto, carece de la chispa de inspiración que sí se aprecia en sus obras anteriores:

> La dejaron sola. Se alegraba de estar sola. No tenía ganas de hablar. Pero al instante siguiente había alguien a su lado. Era Martin. Se sentó junto a ella. Su actitud cambió completamente.
>
> —¡Hola Martin! –le saludó cordialmente.

Desafortunadamente la obra tiene muchos pasajes como este.

Roger Fry había muerto tres años antes. Tras la defunción de Lytton Strachey, Virginia había hecho planes para escribir su biografía, pero los dejó de lado para escribir la de Fry. Una vez más parecía haber enterrado su talento bajo lo «factual» (no hay más que compararla con su biografía lírica del mítico y amado «Orlando»).

Hay muchas razones que pueden explicarlo. Virginia Woolf estaba en esa década de los cuarenta en la que desaparece el impulso lírico. Su constante (y creciente) miedo a la locura pudo ser otra buena razón, pues lo cierto es que la puesta en práctica de su talento poético solía alterar su equilibrio mental. Además, había que tener en cuenta el empeoramiento de la situación política. La Alemania de Hitler amenazaba a Europa entera. Cuando los nazis invadieron Polonia en 1939, Gran Bretaña y Francia les declararon la guerra; había estallado la Segunda Guerra Mundial. En 1940 los nazis invadieron Francia conquistándola rápidamente y la invasión de Inglaterra parecía inminente. El *Blitz* empezó en Londres y la casa de Londres de los Woolf fue bombardeada. Se retiraron a su casa de Rodwell, en Kent, cerca del mar. Al otro lado del canal, los alemanes preparaban la invasión. Se sabía lo que la policía nazi hacía con los

judíos y Virginia empezó a temer por Leonard, quien tanto la había apoyado en momentos de necesidad. También sabía lo que hacían los nazis con los enfermos mentales. Si invadían su país ambos podían acabar en campos de concentración.

Intentando distraerse de sus crecientes preocupaciones, Virginia empezó una nueva novela: *Entre actos.* Era un intento de reconciliarse con su idea de la «dialéctica de la historia», con su visión poética de la belleza. Describe los sucesos que acaecen en un día de verano en una casa de campo, donde se representa un espectáculo histórico, todo ello bajo la sombra de una guerra inminente. El libro tiene un diseño complejo, en el que se entreveran temas poéticos y conceptuales, todo ello a base de una imaginería impresionante, de gran resonancia, como, por ejemplo, en esta escena donde todos bailan:

> El gramófono retumbaba. Duques, sacerdotes, pastores, peregrinos y sirvientes se cogieron de las manos y se pusieron a bailar. El idiota correteaba fuera y dentro del círculo. Con las manos unidas y entrechocando las cabezas, bailaron en torno a la mayestática figura de la señora Clark, autorizada a vender tabaco, que se erguía sobre su caja de jabón.

Vemos la escena tanto como un hecho corriente, como en su vertiente poética, es decir, evocando una idea en imágenes. Pero hacerlo fue demasiado esfuerzo para la autora. Una vez terminada *Entre actos* no quedaba nada que pudiera llenarla. Más deprimida que nunca y temiendo el futuro y la posibilidad de perder la cordura, Virginia Woolf se suicidó tirándose al cercano río Ouse el 28 de marzo de 1941.

Epílogo

En la última carta que Virginia Woolf escribió a su marido hablaba de la «felicidad más absoluta» que este la había dado y afirmaba: «Nadie podría haber hecho más de lo que has hecho». Estaba siendo amable, en contra del código de sinceridad de Bloomsbury. En cierto modo fue una postrera admisión de desesperanza. Ya no tenía fuerzas para explicar o intentar explicar lo que sentía. Leonard era la persona en la que más confiaba, pero ni siquiera a él pudo explicarle la esencia de su desconcierto y de su frustración. No podía hacerle ver lo que sentía. A pesar de la devoción que se profesaban existía una gran falta de entendimiento entre ambos. En gran medida se trataba de la brecha que existe, y siempre existirá, entre las personas mentalmente enfermas y las sanas; ni la comprensión más imaginativa puede salvarla. Leonard intentó ser lo más comprensivo posible, pero no pudo dar el salto imaginativo (a pesar de sus esfuerzos). La incomprensión también se debía en cierta medida a la imposibilidad de que la mente masculina y la femenina se encontraran en un plano de igualdad; era imposible en una sociedad patriarcal. Virginia Woolf no podía explicar la fuerza de lo que la hacía enfermar, mucho menos sus necesidades como mujer, sus miedos, su falta de plenitud, la imposibilidad de ser ella misma. Leonard quería explicarle que sus miedos no estaban fundamentados, que podía espantar a las confusas quimeras evocadas por su mente perturbada a base de descanso, comprensión y razón. Pero, esta racionalidad masculina no resultó ser la respuesta adecuada para su lacerada sensibilidad femenina.

Joyce, Proust, Eliot, Woolf… Virginia Woolf ocupa un lugar destacado entre los modernistas de principios del siglo XX. Joyce se había convertido en el más importante. En los años subsiguientes, Pound pagaría un alto precio por sus ideas fascistas, Eliot por su religiosidad y Virginia Woolf por su tendencia a adoptar un punto de vista insistentemente femenino. Sin embargo, con el tiempo, se ha visto que fue precisamente ese elemento el que dotó a sus obras de fuerza y originalidad. Se alabó la «masculinidad natural» de D. H. Lawrence, pero a Virginia Woolf se le reprochó su «femineidad natural». Hoy han cambiado las tornas, pues las actitudes sexuales y la forma de pontificar sobre la conducta natural del género humano de Lawrence parecen trasnochadas, confusas e inapropiadas. Por otro lado, las ideas que Virginia Woolf expresa en sus ensayos, en sus novelas y en la «biografía» *Orlando* siguen formando e inspirando a quienes quieren resolver, o simplemente se interesan por la eterna cuestión del género y de la compatibilidad. En *Una habitación propia* habla de temas que siguen siendo de actualidad. Este cambio de apreciación tiene paralelismos entre sus contemporáneos. Muchos consideraron al pintor bohemio Augustus John un gran artista (sobre todo en Gran Bretaña), mientras que nadie apreciaba el talento más reposado de su hermana Gwen, que vivía, ignorada, en una buhardilla parisina. Augustus John era muy consciente de la injusticia que esto suponía, y dijo a sus amigos que un día solo sería recordado por ser el hermano de Gwen; no le creyeron, pero es lo que empieza a ocurrir. Resulta más pertinente y revelador el caso del famoso filósofo existencialista

francés, Jean-Paul Sartre, cuya obra eclipsó completamente a la de su compañera, Simone de Beauvoir, en vida de ambos. Hoy es el marxismo existencialista de Sartre el que ha caído en el olvido, mientras que las ideas feministas expresadas por Beauvoir en su obra pionera *El segundo sexo* y otros textos sobre el sentimiento y el dolor, se consideran esenciales para hallar una salida a problemas actuales. Este es el veredicto de Simone de Beauvoir sobre Virginia Woolf y el camino a seguir:

> Se pueden contar con los dedos de una mano las mujeres que han mirado tras lo dado en busca de sus dimensiones secretas: Emily Brönte puso en cuestión la muerte, Virginia Woolf la vida […]. El arte, la literatura y la filosofía no son más que intentos de refundar el mundo sobre la base de la libertad humana: la del creador individual. Para pretender serlo, primero hay que asumir inequívocamente el estatus de un ser libre […] primero hay que emerger [del mundo] y remontarse hasta la soledad soberana si uno quiere volver a aprehenderlo.

El mensaje contenido en *Una habitación propia* sigue calando en cada nueva generación.

Cronología de la vida y época de Virginia Woolf

1882	El 25 de enero nace en Kensington, Londres, Virginia Woolf, de soltera Virginia Stephen, tercera hija de Leslie y Julia Stephen
1890	Sufre abusos sexuales por parte de su hermanastro Gerald de 18 años
1895	Muere la madre de Virginia, Julia, en mayo. Virginia sufre un colapso nervioso del que no se recupera en todo el verano
1904	Posibles abusos sexuales por parte de su hermanastro George. Muere el padre de Virginia, sir Leslie Stephen, en mayo. Virginia sufre otro colapso nervioso e intenta suicidarse saltando por la ventana. Virginia y el resto de la familia Stephen se mudan al 46 de Gordon Square en Bloomsbury. Virginia escribe anónimamente reseñas literarias para el *Times*
1905	Viaje familiar a Grecia, tras el cual muere de tifus un hermano de Virginia en Londres
1910	Participa en la broma del *Dreadnought* junto a su hermano Adrian y sus amigos de Cambridge
1911	Virginia se casa con Leonard Woolf. Sigue un largo periodo de inestabilidad mental con intento de suicidio incluido
1914	Estalla la Primera Guerra Mundial
1915	Virginia Woolf publica su primera novela, *Fin de viaje*
1917	Lenin lidera la Revolución bolchevique en Rusia
1918	Fin de la Primera Guerra Mundial
1919	Virginia Woolf publica *Noche y día*
1922	*Annus mirabilis* del modernismo; Joyce publica *Ulises* en París tras el rechazo de Hogarth Press. Primera edición de *La tierra baldía* de T. S. Eliot, publicada por Hogarth Press al año siguiente. Virginia Woolf publica *El cuarto de Jacob*
1925	Virginia Woolf publica su segunda novela, *La señora Dalloway,* así como su primera colección de ensayos, *El lector común*
1926	Gran Bretaña se paraliza por una huelga general
1927	Virginia Woolf publica *Al faro*
1929	Wall Street se hunde dando inicio a la Gran Depresión. Virginia Woolf publica *Una*

1929 *habitación propia*

1931 Publica *Las olas*

1932 Publica *El lector común (segunda parte)*

1933 Hitler se hace con el poder en Alemania

1937 Virginia Woolf publica *Los años*

1939 La Alemania nazi invade Polonia, iniciando la Segunda Guerra Mundial en Europa

1940 Virginia Woolf escribe *Roger Fry: una biografía*

1941 Termina *Entre actos;* marzo: sufre una depresión y se suicida arrojándose al río Ouse

Lecturas recomendadas

Quentin Bell, *Virginia Woolf: A Biography,* Harvest Books, 1974 [*Virginia Woolf,* Lumen, 2003]. La primera biografía escrita por un compañero del Círculo de Bloomsbury que la conocía bien. Muchos siguen considerándola la obra de referencia estándar. Pero, como era habitual en la época, no se analizan las cosas con el detalle al que están acostumbrados los lectores de épocas posteriores.

Rachel Bowlby (ed.), *Virginia Woolf,* Longman, 1992. Una serie de perceptivos ensayos críticos sobre diversos aspectos de la vida, obra y feminismo de Virginia Woolf. Cubre aspectos de literatura, estructuralismo y psicología, que suponen una buena introducción para quienes quieran leer más sobre alguno de estos aspectos.

Hermione Lee, *Virginia Woolf,* Vintage, 1999. Una biografía excelente y muy completa, que logra tratar, en más de 800 páginas, el ingente material disponible sobre Virginia Woolf, su vida y la época de Bloomsbury. También realiza un buen análisis de Virginia sin resultar demasiado intrusiva.

John Lehmann, *Virginia Woolf,* Thames and Hudson, 1999 [*Virginia Woolf,* Salvat, 1995]. Una biografía de Virginia más corta escrita por un superviviente del Círculo de Bloomsbury. La ilustración es magnífica, contiene fotos, dibujos, documentos y pinturas relacionados con Virginia y el Círculo; logran captar la atmósfera de sus vidas mejor que muchas palabras.

Nigel Nicolson y Joanne Trautmann Banks (eds.), *The Collected Letters of Virginia Woolf,* Hogarth Press, 1980. En estos seis volúmenes vemos a Virginia en todos los aspectos. Contienen cotilleos de los que circulaban entre los miembros del Círculo de Bloomsbury, así como muchos detalles reveladores de su vida cotidiana. Para quienes no tengan el tiempo o el interés de husmear en la colección entera, existe un excelente volumen, *Selected Letters,* editado por Joanne Trautmann Banks.

Susan Roe, *Writing and Gender: Virginia Woolf's Writing Practice,* Palgrave, Macmillan, 1991. Un examen breve pero muy interesante de las grandes obras literarias de Virginia Woolf en relación con diversos temas como la política sexual y, sobre todo, el ejercicio de la escritura, con muchas ideas reveladoras sobre sus intenciones y revisiones.

Virginia Woolf, *Moments of Being,* ed. de Jeanne Schulkind, Harvest Books, 1985. Recopilación póstuma de autobiografías que contienen algunas partes muy reveladoras. En «Un esbozo del pasado» hallamos la descripción de lo sucedido con su hermanastro Gerald y de lo que sintió. «¿Soy una esnob?» es un buen indicio de lo clasista que era esa época en Gran Bretaña.

Virginia Woolf, *A Writer's Diary,* Harvest Books, 2003 [*Diario de una escritora,* Fuentetaja, 2003]. Otra obra publicada póstumamente que contiene extractos seleccionados por su esposo, Leonard Woolf de entre las entradillas de los diarios que escribió a partir de 1915 y hasta el día de su muerte, 26 años después. Nos permite apreciar sus sentimientos e ideas, así como entender la forma en que se veía a sí misma como escritora. Existe una edición en cinco volúmenes de Anne Olivier Bell.

DOSTOIEVSKI
EN 90 MINUTOS

PAUL STRATHERN

SIGLO XXI ESPAÑA

Siglo XXI de España / En 90 minutos

Paul Strathern

Dostoievski

en 90 minutos

Traducción: Sandra Chaparro

Tras sobrevivir a un pelotón de fusilamiento a los 28 años, Dostoievski nunca se tomó las cosas a la ligera. Sus grandes novelas irrumpen en la escena literaria europea como una sucesión de tormentas y su entendimiento de los recovecos más oscuros y extremos de la mente humana arrojan mucha luz sobre la psicología y la pasión. Sus libros, clásicos de la literatura, inspiraron a escritores y pensadores tan dispares como Nietzsche y Kafka.
En *Dostoievski en 90 minutos,* Paul Strathern nos ofrece el relato conciso de un experto sobre la vida e ideas de Dostoievski y explica su influencia sobre la literatura y la lucha de los hombres por entender su lugar en el mundo. El libro también incluye una selección de textos de las obras de Dostoievski, una cronología de la vida y época del autor y una selección de lecturas recomendadas para quienes deseen seguir leyendo.

«90 minutos» es una colección compuesta por breves e iluminadoras introducciones a los más destacados filósofos, científicos y literatos de todos los tiempos. De lectura amena y accesible, permiten a cualquier lector interesado adentrarse tanto en el pensamiento, los descubrimientos y la obra de cada figura analizada como en su influencia posterior en el curso de la historia.

Diseño de portada
RAG

Reservados todos los derechos. De acuerdo a lo dispuesto en el art. 270 del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes sin la preceptiva autorización reproduzcan, plagien, distribuyan o comuniquen públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

Nota editorial:
Para la correcta visualización de este ebook se recomienda no cambiar la tipografía original.

Nota a la edición digital:
Es posible que, por la propia naturaleza de la red, algunos de los vínculos a páginas web contenidos en el libro ya no sean accesibles en el momento de su consulta. No obstante, se mantienen las referencias por fidelidad a la edición original.

Título original
Dostoevsky in 90 minutes

© Paul Strathern, 2004

© Siglo XXI de España Editores, S. A., 2016
para lengua española

Sector Foresta, 1
28760 Tres Cantos
Madrid - España

Tel.: 918 061 996
Fax: 918 044 028

www.sigloxxieditores.com

ISBN: 978-84-323-1805-4

Introducción

Al alba del 22 de diciembre de 1849 condujeron a Fiódor Dostoievski, de 28 años, a la plaza Semionovski de San Petersburgo junto a sus compañeros de prisión. Sobre la nieve había una fila de soldados con rifles frente a tres postes de madera gris cercanos a la pared. Se hizo formar a los conspiradores y se leyeron sus nombres seguidos de las palabras, «condenado a muerte por fusilamiento». Era la primera vez que escuchaban su condena y fue como un jarro de agua fría.

Obligaron a los prisioneros a arrodillarse en la nieve y un sacerdote leyó en voz alta, por encima de sus cabezas, las palabras que exigía el ritual, «[…] pues la muerte es el precio del pecado».

Años después Dostoievski describiría en tercera persona lo que sintió mientras esperaba que se cumpliera la condena:

> Había una iglesia cerca con su tejado dorado brillando bajo el sol. Recordaba haber mirado con gran intensidad el tejado y los rayos de sol que brotaban de él. No podía apartar sus ojos de ellos; le parecían su nueva naturaleza y sintió que, en tres minutos, de alguna forma, se fundiría en ellos.

Hicieron avanzar a los tres primeros prisioneros y los ataron a los postes con cuerdas, los brazos firmemente inmovilizados tras la espalda y las cabezas envueltas en capuchas de lino. Dostoievski era uno de los tres siguientes. El oficial dio la orden y los soldados del pelotón de fusilamiento alzaron los rifles.

De repente se oyó el sonido de cascos a galope. El jinete detuvo su caballo junto al oficial y le entregó un paquete sellado. El oficial rompió el sello y leyó el mensaje: «Por la infinita clemencia de su majestad, el zar Nicolás I […]». Se habían conmutado las condenas de los prisioneros. Más tarde Dostoievski escribiría: «No recuerdo día más feliz en mi vida». Tuvo suerte: otro de los conspiradores se había vuelto loco tras la experiencia, que en el fondo no había sido más que una cruel farsa desde el principio, ideada por el zar mismo para enseñar a Dostoievski y los demás prisioneros una lección que no olvidarían nunca. Dostoievski siempre recordaría esta experiencia, pues más tarde escribiría: «¿Sabéis lo que es una sentencia de muerte? Quien nunca ha mirado a la muerte a la cara no lo puede entender».

Una persona que ha pasado por tales experiencias no suele tomarse las cosas a la ligera; lo que sin duda se aplica a Dostoievski, a su vida y a su obra.

Vida y obra de Dostoievski

Fiódor Mijáilovich Dostoievski nació en Moscú en 1821, un domingo, 30 de octubre u 11 de noviembre según el calendario moderno. Por entonces Rusia iba doce días por detrás de Europa occidental, pero en muchos aspectos, como la vida de los campesinos en las zonas rurales, Rusia estaba siglos por detrás de Europa occidental. La vida en las dos grandes ciudades, San Petersburgo, la capital «europea», y Moscú, la ciudad de la «Santa Rusia», tampoco tenía nada que ver con Europa o la costa atlántica de Norteamérica. En Rusia aún gobernaba un zar autocrático (zar tiene la misma raíz que *Kaiser* en alemán o *césar* en latín). Gobernaba por derecho divino con la ayuda de la Iglesia ortodoxa, que descendía directamente de la Iglesia oriental de Constantinopla, no de Roma, y al contrario que la cristiandad occidental no había pasado por Reforma alguna. La civilización rusa tampoco había vivido un Renacimiento. Hasta el siglo anterior los rusos no habían empezado a adoptar los modos europeos y Pedro «el Grande» hubo de obligarles a ello. Matemáticos y científicos habían empezado a prosperar en la Corte, pero la gente no se acostumbraba a la patata.

Por lo demás, Rusia era uno de los mayores y más poderosos imperios del mundo, a la altura del francés o el británico de la época, así como de otros imperios vecinos, como el austrohúngaro o el otomano. La sociedad rusa estaba muy militarizada. Hasta los funcionarios llevaban uniformes que denotaban su rango. Pero lo que más abundaba en Rusia eran personas y territorio. Su enorme población estaba compuesta por decenas de millones (la cifra exacta era un secreto de Estado), pero nadie sabía a ciencia cierta la cifra porque carecían de censos sistemáticos, una anomalía típica de Rusia, donde lo único sistemático eran las conjeturas. Su territorio, que abarcaba Finlandia, Polonia y los estados bálticos hacia el oeste, se extendía por el este desde el mar Caspio hasta Kazajistán, Persia y la India. Ya habían cruzado el estrecho de Bering y llegado a América, donde habían ocupado Alaska. De este a oeste, el Imperio ruso se extendía por medio mundo.

El padre de Dostoievski, Mijaíl (de quien Fiódor heredó su segundo nombre, Mijaílovich, «hijo de Mijaíl» según la tradición rusa), descendía de una familia de nobles en decadencia cuyos orígenes se remontaban a varios siglos atrás. Mijaíl Andreievich Dostoievski era cirujano militar, pero había dejado el ejército recientemente y ejercía la medicina en el Hospital Mariinski para los pobres de Moscú. Era un hombre dado a violentos ataques de ira y graves e introspectivas depresiones. La madre de Dostoievski, María Nechaeva, era hija de un rico comerciante algo venido a menos. Según una de las fantasiosas fábulas de María, su padre había perdido la mayor parte de su fortuna al huir de Moscú ante la inminente llegada de las tropas de Napoleón. Cuando cruzaba un río helado en su carruaje, el hielo se rompió y sus pertenencias cayeron al agua, siendo así que los fajos de billetes que llevaba se habían mojado tanto que no pudieron separarlos. María era una mujer amable y culta, de mala salud, muy religiosa y extremadamente supersticiosa. Estas cualidades tan diferentes de sus padres se fusionarían en el carácter

de Dostoievski dotándole de una personalidad altamente impredecible y compulsiva, tendente tanto a impulsos autodestructivos como a veleidades religiosas.

El joven Fiódor creció con su hermano mayor y sus hermanas pequeñas en los sótanos del Hospital Mariinski, en un anexo del edificio principal. Originalmente había sido la grandiosa residencia de un exitoso arquitecto italiano, que había incorporado cosas como un frontón con columnas dóricas. Sin embargo, el barrio en el que se encontraba la «Casa de los Pobres» era uno de los peores suburbios de Moscú, repleto de delincuentes y obreros empobrecidos, famoso por el alcoholismo, los asesinatos y la enfermedad. Los habitantes de sus estrechas calles y destartaladas viviendas proveían al hospital de pacientes.

El padre de Dostoievski no recibía visitas en su residencia y sus hijos crecieron aislados del mundo. Recibían educación en casa, tiranizados por un padre cada vez más alcoholizado y sin que su madre, con quien Fiódor tenía un estrecho vínculo, fuera capaz de protegerles. A veces, Fiódor y su hermano se aventuraban por zonas del hospital donde paseaban los temblorosos y encogidos pacientes en sus anchas camisolas de hospital hechas de tela gris. Por aquella época, Fiódor cayó enfermo y perdió su voz. Cuando la recuperó tenía cierto tono bajo «artificial», que hacía sentirse extrañamente incómodos a quienes le escuchaban; una peculiaridad que nunca perdería. No había normalidad ni frescura en casa de los Dostoievski; como diría uno de los últimos personajes que creó el escritor: «Ninguno nos acostumbramos a la vida».

En 1827 ascendieron al padre de Fiódor a un rango funcionarial que le daba acceso a privilegios de terrateniente. Gracias a ello pudo comprar cuatro años después una propiedad en Darovoe, en la campiña de la región de Tula, 160 kilómetros al sur de Moscú. Los terrenos de la propiedad medían unos 12 kilómetros de largo por 5 de ancho e incluían dos aldeas con un total de «cien almas», es decir, de siervos, que eran literalmente parte de la propiedad. (Gran Bretaña aboliría la esclavitud dos años después; Rusia no lo haría hasta 1861; cuatro años antes Estados Unidos había aprobado la Decimotercera Enmienda a la Constitución que abolía la esclavitud tras la Guerra Civil.) La propiedad de Daravoe no era próspera. No tenía ríos ni bosques y consistía mayoritariamente en tierras de matorral y suelos poco fértiles hendidos de barrancos. Los siervos se hundían en la pobreza viviendo en chozas con tejados de paja (que se utilizaban en los años malos para alimentar al ganado). La residencia principal era una casa solariega de ladrillo rojo, también con tejado de paja. En las largas vacaciones de verano que los Dostoievski pasaban allí, la vida familiar era más solitaria y triste que de costumbre.

A los 13 años, Fiódor se reunió con su hermano en un colegio privado de Moscú, y a los 16 le enviaron a la Academia de Ingeniería Militar de San Petersburgo. Por entonces su madre estaba tan débil y enferma, que se veía confinada a la cama en una habitación oscura, donde murió en 1837.

La madre de Fiódor siempre le había animado a leer, y desde que aprendió a hacerlo literalmente se perdía en sus libros; llegó incluso a empezar una novela en Viena. Por entonces su padre se había jubilado del Hospital Mariinski y vivía en la casa de Darovoe

sumido en el alcoholismo y la degeneración. En sus peores ataques de rabia, pegaba a los siervos sin piedad y se portaba como un auténtico libertino con sus jóvenes hijas. Llegó un momento en el que los siervos no pudieron aguantarlo más. Una mañana de verano, cuando se dirigía a Darovoe en su carruaje, un grupo de siervos le tendieron una emboscada en un camino desierto, le aplastaron los testículos con sus propias manos y le hicieron beber vodka hasta que se asfixió. Cuando Fiódor se enteró en San Petersburgo, experimentó tal aluvión de sentimientos contradictorios que cayó al suelo entre convulsiones antes de desmayarse. Se cree que esta fue la primera manifestación de la epilepsia que atormentaría a Dostoievski el resto de su vida.

Durante su último año en la Academia Militar, Dostoievski siguió leyendo con avidez, devorando los grandes clásicos europeos como Homero, Shakespeare y Schiller. También desarrolló un gusto por las historias de terror gótico, y este interés en este material extraordinario tendría un efecto formativo. Pero, por encima de todo, fue hechizado por el escritor ruso contemporáneo Gogol, quien había alcanzado recientemente la fama con sus tragicomedias. Su obra fue uno de los primeros retratos realistas de la vida rusa, sosteniendo un espejo frente la sociedad de la época. Su mezcla de realismo y sátira formó un temperamento romántico conducido a la distracción por la grosería y el mal del mundo corrupto en el que se encontraba. Dostoievski empatizó profundamente con este escritor que no podía aceptar el mundo ni aislarse de sus dolores con éxito. En el año 1842, vio la luz la obra maestra de Gogol, *Las almas muertas,* que muestra fielmente la servidumbre y la corrupción burocrática de una tierra, que en gran parte de su extensión permanecía feudal. Los lectores pronto apreciaron la verdadera imagen que se encontraba detrás de la sátira; Dostoievski se tomó el libro muy en serio.

En 1843, Dostoievski se graduó en la Academia Militar y tras completar el año de servicio obligatorio dejó su puesto para convertirse en escritor. Fue una decisión valiente, pues hubo de renunciar a la seguridad económica que le permitía llevar una vida bohemia en San Petersburgo, donde en los largos inviernos morían de frío en sus buhardillas los intelectuales empobrecidos. Sin embargo, este periodo de oscuridad no fue muy largo. En 1846 publicó su primera novela, *Pobre gente,* que obtuvo rápidamente el reconocimiento de los críticos y se convirtió en un gran éxito de la noche a la mañana.

Pobre gente es una obra curiosa con muchas anomalías. Para empezar estaba redactada en un estilo epistolar muy pasado de moda. La trama tampoco era excesivamente original. Un escribano, pobre pero válido, de 47 años, Makar Dévushkin, que vive en la sucia esquina de una cocina, intercambia cartas con Varvara Dobrosiólova, de 17 años, quien en cierta forma sabe mucho más del mundo. La novela se parece bastante al relato «El abrigo» de Gogol, que también trata de un escribano. Sin embargo, la obra de Dostoievski incorpora una perspectiva psicológica realmente original. Al contrario que el héroe cómico de Gogol, Dévushkin es muy autoconsciente y experimenta profundas humillaciones. Como es pobre, prometen a Varvara a un hombre rico e insensible. Ella hace caso omiso de sus proposiciones hasta que consigue que la pida en matrimonio. Cuando acepta, Dévushkin se hunde. Aparte de la increíble descripción de los caracteres que logra Dostoievski con la forma epistolar, la novela también evoca la atmósfera de

San Petersburgo surgida unos 50 años atrás.

El famoso crítico literario, Visarión Belinski, reconoció el mérito de *Pobre gente* e introdujo a Dostoievski en su círculo, en el que figuraban escritores tan brillantes como Nekrásov y Turguénev. Pero Dostoievski no se sentía a gusto entre estas luminarias. Era tímido e irritable; su voz y modales incomodaban a quienes estaban con él y muchos eran conscientes de que los despreciaba. En *Pobre gente* Belinski había visto una preocupación real por los pobres que casaba bien con sus propias opiniones reformistas. Pero si bien es cierto que Dostoievski simpatizaba con los pobres, le preocupaban más los aspectos espirituales y psicológicos de sus personajes. Esto fue muy evidente en su siguiente obra importante, una novela titulada *El doble.* Nos introduce en un mundo de pesadilla, el de un funcionario de rango medio llamado Goliadkin, cuya mente parece estarse desintegrando. A lo largo de la novela encuentra a su «doble», que en un determinado momento parece ser solo su reflejo en un cristal, pero en otros puntos es un ser humano que comparte con él su nombre y apariencia. A veces parece solo un aspecto «escindido» del carácter de Goliadkin que le reprende por su sensibilidad morbosa. Encontramos aquí muchos rasgos de esquizofrenia, aunque entonces ese tipo de patologías no se reconocieran ni entendieran. Desde este punto de vista es una obra pionera. Acompañamos a Goliadkin en su recorrido, vemos la angustia que le producen las diversas personas con las que se encuentra y cómo él, a su vez, sume a sus interlocutores en la ansiedad. (Por ejemplo, a su desconcertado médico, a los invitados a una atroz cena y a su desaprobador siervo Petrushka [«La gente respetable no tiene dobles»].)

En opinión de Dostoievski *El doble* era diez veces mejor que *Pobre gente* y se frustró mucho cuando no gustó a la crítica. En realidad no era nada sorprendente. *El doble* es una obra extraña, a menudo tan tediosa como su «héroe», que acaba internado en un asilo para enfermos mentales. «Nuestro héroe gritó y se agarró la cabeza. ¡Dios! ¡Esto es lo que sabía que iba a pasar hacía tiempo!» Resulta difícil simpatizar con el pretencioso y a menudo desconcertante Goliadkin. Lo único excepcional es el gran análisis psicológico de la enfermedad mental que realiza el autor, un arte que perfeccionaría en sus grandes obras posteriores. Dostoievski se abría camino a ciegas hacia lo que quería decir. Se limitaba a seguir sus instintos, un intento ambicioso que en este caso acabó en fracaso, aunque hubiera en él destellos de brillantez y originalidad. Nadie había descrito así una mente con anterioridad.

Belinski estaba desilusionado y Turguénev ya había colaborado en un poema en el que se satirizaba a Dostoievski llamándole «el caballero del rostro lastimero», en referencia tanto a su aspecto como a su ridícula figura. (Dostoievski nunca olvidaría ni perdonaría este episodio y 25 años después incluiría una brillante caricatura de Turguénev en su novela *Los demonios*.) Dostoievski buscó otras compañías y empezó a frecuentar el Círculo Petrashevski, más radical, un grupo de intelectuales a los que atraía la idea de una utopía socialista. Creían que el pleno potencial humano solo podría realizarse en una sociedad de ese tipo. El grupo se dedicaba, sobre todo, a debatir y sus metas eran políticas aunque, una vez más, se entendió mal la participación de Dostoievski. A él le

interesaba más el potencial del espíritu humano que la sociedad en la que pudiera hacerse realidad. Pero, a pesar de todo, Dostoievski se implicó en una facción del grupo más revolucionaria. Tenían su propia imprenta y distribuían panfletos de propaganda.

Rusia había ido languideciendo durante un cuarto de siglo bajo el gobierno tiránico del zar Nicolás I, quien no permitía ningún tipo de cambio en el país. Para poder mantener esta política había ordenado a su policía secreta que «informara sobre todo lo que ocurriera sin excepción». Se infiltró a un informante de la policía en el Círculo Petrashevski para que diera cuenta de sus actividades. En su informe sobre Dostoievski lo describía como un conspirador real: era taciturno, le gustaba intercambiar confidencias con la gente y era más tendente al secretismo que a la sociabilidad.

A las cuatro de la madrugada del 29 de abril de 1849 la policía irrumpió en el apartamento alquilado de Dostoievski y lo arrestó. También detuvieron a otros miembros del Círculo Petrashevski. Los confinaron a todos en la imponente Fortaleza de San Pedro y San Pablo situada junto al río Nevá en el centro de la ciudad. Al haber sido el primero de los grandes edificios construidos en San Petersburgo era todo un símbolo, y el día que Pedro «el Grande» colocó la primera piedra en 1703 se considera la fecha de la fundación de la ciudad. Muchas grandes figuras de la historia rusa estuvieron presas allí, desde los decembristas (los oficiales del ejército que se rebelaron en masa en 1822), al anarquista Bakunin o el mismo Lenin (cuyo nombre llevaría la ciudad durante más de 70 años). Dostoievski estuvo confinado en una celda de aislamiento de la que solo salía para ser interrogado. Dirigía los interrogatorios un tribunal militar presidido por el anciano gobernador de la fortaleza, el general Nabokov, quien había peleado contra Napoleón en la batalla de Borodínó. Su bisnieto, que llegaría a ser escritor en el siguiente siglo, contaría después, que cuando el general supo que Dostoievski era escritor le prestó libros de su colección privada para que pudiera leerlos en su celda. Pero la transcripción de uno de los interrogatorios realizados a Dostoievski no corrobora esta afectuosa fantasía:

Dostoievski: No soy culpable.

Nabokov: Le pierden sus mentiras […]. Lea esto. [Da a Dostoievski una nota que circulaba por el Círculo Petrashevski en la que se dice: «Ha llegado el momento de un levantamiento […]. Me he armado y pretendo participar plenamente».]

Dostoievski: Nunca he firmado eso.

Nabokov: Debe contar a este tribunal todo lo que sepa […]. ¿No sabe lo que ocurrirá si miente o se muestra obstinado?

Dostoievski: No, no lo sé.

Nabokov: […] La pena por conspiración contra el gobierno es una muerte vergonzosa por ahorcamiento o despedazamiento [el cuerpo se corta en cuatro pedazos o es desmembrado por cuatro caballos].

No parece el tono de un bibliotecario considerado.

Dostoievski y sus compañeros conspiradores fueron retenidos en celdas de aislamiento durante ocho meses. No es de sorprender que el sensible e hipocondriaco Dostoievski empezara a sufrir todo tipo de dolencias. En una carta cuenta a su hermano:

> Las hemorroides me están llevando a la desesperación, y siento un dolor en el pecho que nunca había

> experimentado antes […]. Mi hipersensibilidad se pone en un estado de alerta mórbida, sobre todo por las tardes; por las noches tengo largos y horribles sueños. Además, hace ya tiempo que no puedo desprenderme de la sensación de que el suelo me baila bajo los pies y, cuando estoy sentado en mi celda, siento como si estuviera en un camarote de barco. Lo anterior me lleva a la conclusión de que mis nervios se están viendo más y más afectados […].
>
> Tengo que controlarme no vaya a sufrir un colapso.

El hombre que había sido capaz de evocar con tanta fuerza la desintegración mental de *El doble* estaba a punto de introducirse en la realidad de su personaje. De repente, una mañana, sin previo aviso y sin que Dostoievski tuviera idea de lo que estaba pasando, los llevaron a la plaza Semyonovsky para representar la terrible farsa de su falsa ejecución.

Esta experiencia marcó a Dostoievski, pues volvería a ella una y otra vez en sus obras. Aunque siempre había sido un joven de gran intensidad espiritual, a esas alturas ya había desarrollado una actitud escéptica ante la religión y una visión de la vida materialista que compartía con muchos intelectuales rusos de la época. Pero todo cambiaría a partir de ese momento y acabaría considerando que la vida era un don del cielo. Si antes había sido idealista, ahora aspiraba a una integridad espiritual inflexible. La falsa ejecución, en vez de doblegarle (como a muchos otros), en todo caso intensificó la conciencia de su propia responsabilidad individual en todo lo que hacía.

Más tarde Dostoievski sería condenado a cuatro años de trabajos forzados, seguidos de un periodo indeterminado de servicio militar en Siberia. Llevaban a los prisioneros a la herrería, donde les colocaban en torno a los tobillos grilletes de hierro que pesaban 4,5 kilogramos. Luego avanzaban a saltos hasta trineos tirados por caballos entre guardias armados e iniciaban un viaje de 16 días bajo las nieves de Siberia. Cuando salieron de Europa, cruzando los Urales a unos 1.600 kilómetros de San Petersburgo, la temperatura bajó hasta -4,5° y los caballos tropezaban con los montones de nieve.

Dostoievski soportó las terribles barbaries de la colonia penal de Tobolsk desde los 28 años hasta los 32. La pobre y poco nutritiva comida consistente en aguada sopa de repollo con cucarachas. La suciedad, los parásitos y el ruido imperante en los barracones (cuando cualquiera de los hombres se movía por la noche sonaban sus cadenas), el sadismo de los guardias y la brutalidad del régimen, trabajar como obrero incluso cuando el mercurio se congelaba en el termómetro, el desprecio que mostraban hacia los «terratenientes» prisioneros los campesinos y siervos convictos («Antes atormentabais a la gente, ahora que sois lo peor de lo peor queréis ser nuestros hermanos»)… Dostoievski evocaría todo esto en el libro que escribió después sobre sus experiencias titulado, con gran acierto, *Recuerdos de la casa de los muertos.* Es una novela. Cuenta la historia principal, en primera persona, el terrateniente Goryánchikov, quien había asesinado a su mujer en un arrebato de celos y cumplía una condena de 10 años de trabajos forzados. La inclemente miseria del régimen había acabado con Goryánchikov quebrando su espíritu, de manera que cuando le liberaron y fue al exilio se había convertido en un «misántropo terrible que se mantenía apartado de la sociedad». El autor describe cómo conoció a Goryánchikov en la pequeña ciudad de Siberia donde pasaba su exilio. Tras la muerte de Goryánchikov descubre en su pobre alojamiento unos papeles

que contienen un relato «incoherente y fragmentario» en el que se intercalan «horribles recuerdos arrojados convulsivamente al texto, como si el autor quisiera arrancárselos».

Este es el tono en el que se narra la triste historia que sigue, con su sucesión de horrores… El ritual de pasar por la «calle Verde» (dos filas de soldados armados con varas verdes que azotaban a los prisioneros cuando estos pasaban entre ellos). El alcaide borracho a cargo de los prisioneros «severo hasta el punto de la locura». Una mirada a las tribus kirguís que vivían en las estepas en torno a la prisión: «asilvestrados, salvajes y sumidos en la pobreza pero libres». Y, por supuesto, las descripciones, abundantes y vívidas de los convictos. Estos habitantes de la «casa de los muertos» y su vida, a la que apenas cabe calificar de humana, convierten el relato en algo fascinante. Es la primera obra de Dostoievski llena de personajes brutos y muy degenerados, meros fragmentos de retratos humanos convertidos en pigmentos fundamentales de su paleta. Pero estos exagerados personajes no eran lo que parecían. Aunque el narrador Goryánchikov sea imaginario, hoy sabemos que las descripciones de los demás prisioneros eran retratos precisos y fieles a la realidad. Estamos ante una humanidad sobrevalorada por las condiciones en las que se veía obligada a vivir. Dostoievski solía mantenerse extrañamente cercano a la vida misma hasta en sus líneas más extremas.

Pero también pretendía entender la vida. Muy pocos personajes de *Recuerdos de la casa de los muertos* presentan rasgos que les rediman y a nadie redime su experiencia en la cárcel. Por otro lado, Dostoievski sobrevivió a su ordalía con el espíritu intacto. Le quedaron cicatrices físicas y psicológicas duraderas, pero también tendría siempre la convicción de que, de alguna forma, le había sido revelado el núcleo de su ser. Aprendió a tener fe en sí mismo y reunió las fuerzas suficientes como para aferrarse a ella. También halló a Dios, una fe religiosa tormentosa de hondas raíces que conservaría el resto de su vida. Intentó expresar esta experiencia inefable aunque contradictoria: «Soy hijo de mi época, un hijo lleno de falta de fe y dudas, incluso hoy, y seguiré siéndolo (lo sé) hasta el día en el que me coloquen en mi ataúd». Sin embargo decía haber descubierto una fe duradera «en la que todo está claro y es sagrado para mí […]. Creer que no hay nada más hermoso, profundo, amable, razonable, viril y perfecto que Cristo». No era una fe ordinaria, sino más bien la receta de un revuelo espiritual constante que parecía estar a la altura de su peculiar psicología.

En 1854, Dostoievski fue liberado y se enroló en el ejército en la ciudad de pioneros de Semipalátinsk, en la frontera de Kazajistán (a unos 3.200 kilómetros de San Petersburgo). La vida en el ejército del salvaje oeste de Rusia no era muy confortable, pero al menos suponía libertad. Dos años después ascendieron a Dostoievski a teniente. En esa época conoció a María Dmítrievna Isáyeva, esposa de un antiguo maestro bastante alcoholizado que se había visto obligado a convertirse en funcionario de aduanas. Tras la muerte de su esposo, Dostoievski se casó con ella. María superaba la treintena, era rubia y tenía un hijo a su cargo. Compartía con Dostoievski su fe en la justicia y, al igual que él, hacía gala de intensas emociones. Compartía gran parte de la inestabilidad emocional de su marido, tendía a la histeria y padecía tuberculosis. En su breve luna de miel Dostoievski sufrió uno de sus cada vez más frecuentes ataques de

epilepsia; mal auspicio para un matrimonio al que, al parecer, el escritor había accedido por desesperación, pues anhelaba tanto tener una compañera que la espera le resultaba insoportable. María parece haberse resignado, pues no tenía otra forma de obtener apoyo emocional y económico.

Por entonces, el régimen autocrático de Nicolas I había dado paso al gobierno más liberal de Alejandro II. Permitieron a Dostoievski mudarse a Tver, a apenas a 160 kilómetros de Moscú, y en 1860 por fin le permitieron volver a San Petersburgo. Intentó establecerse allí como escritor tras una ausencia de más de 10 años. Creó con su hermano Mijaíl una revista a la que llamaron *Vremya (Tiempo)*. Fue entonces cuando Dostoievski empezó a escribir *Recuerdos de la casa de los muertos,* que se fue publicando capítulo a capítulo en la revista hasta que las autoridades la clausuraron en 1863.

Un año después se publicó *Recuerdos de la casa de los muertos* en su versión completa, lo que marcó el inicio de una tradición literaria rusa, la de la novela ambientada en prisiones, que se mantendría hasta bien entrado el siglo XX si consideramos a Aleksander Solzhenitsyn uno de sus exponentes. De este sombrío género saldrían muchos inspirados testamentos al espíritu humano, aunque pocos tienen tanta fuerza literaria como la obra pionera de Dostoievski. En 1864, Dostoievski y su hermano fundaron otra revista literaria, *Epoja (Época),* en la que empezaron a publicar episodios de un nuevo libro de Fiódor titulado *Memorias del subsuelo.*

Comienza con las líneas: «Soy un hombre enfermo. Soy repelente, creo que estoy enfermo, pero no tengo ni idea de qué enfermedad puedo tener. No sé bien qué me pone enfermo». Aunque hay ecos de *El doble* en esta pieza, *Memorias del subsuelo* introduce en la literatura a un tipo totalmente nuevo de ser humano. No es el retrato de un personaje que padece una enfermedad mental sino, en palabras del propio Dostoievski, de «un personaje que representa a su generación, que aún perdura». El personaje se presenta a sí mismo y nos habla de lo que opina de la vida, intentando dilucidar «las causas que le llevaron inevitablemente a aparecer entre nosotros». Pero el narrador sin nombre no consigue explicarse a sí mismo más que como un fenómeno social pasajero. Eso sí, nos revela lo más profundo de su ser:

> Para actuar, uno debe estar totalmente seguro de sí mismo, no debe haber ningún tipo de dudas. Pero, por ejemplo, ¿cómo puedo estar seguro de mí mismo? ¿De qué causas primeras puedo partir? ¿Cuáles son mis fundamentos? ¿De dónde puedo sacarlos? Como practico el pensamiento, cada una de mis primeras causas me lleva a otra, incluso más priMaría, y así hasta el infinito.

Su misma humanidad le parece una enfermedad. Está lleno de ira y de miedo y le posee una abrumadora sensación de alienación, pero no encuentra razón alguna que lo explique. Este es uno de los textos más proféticos de Dostoievski. Sentimientos parecidos se difundirían rápidamente, como una epidemia, entre cierto tipo de jóvenes intelectuales europeos descontentos, a quienes parecía que su vida, en realidad la vida misma, de alguna forma se había convertido en algo extremadamente fútil.

Memorias del subsuelo es una obra de tan penetrante perspicacia psicológica que aún

hoy sigue siendo una pieza maestra del autodescubrimiento. Pero, a pesar de lo mucho que se flagela explorando su interior, no llega a una conclusión firme. La humanidad está en pleno proceso de transformación: no cabe un autoconocimiento definitivo. Cada cual flota en el flujo verbal de su conciencia y lo único que se puede hacer es expresar la deriva del propio desconcierto. El narrador de *Memorias del subsuelo* es un exfuncionario civil de 40 años que vive en una habitación de San Petersburgo. Lo único que puede hacer es repasar sus pensamientos, atormentado sin cesar por la imposibilidad de su existencia y su «complicado estado mental». Le invade un terrible desasosiego y vacío existencial, pero incluso «en los momentos de vacío más absoluto es totalmente consciente de que no solo es rencoroso; descubre avergonzado que es un hombre amargado, dedicado a asustar a los gorriones al azar y divertirse haciéndolo». En cierto modo, el vacío que le embarga es un acto de distracción, no para ocultarse, sino porque no sabe qué hacer consigo mismo. Ya no hay una forma correcta de ser o de actuar. Todos los valores son relativos y la verdad absoluta no existe. (Pocos años después, Nietzsche proclamaría en voz muy alta en Europa occidental lo que ya Hegel había señalado con toda tranquilidad: «Dios ha muerto».)

El hombre del subsuelo se siente al margen del mundo cotidiano que lo rodea. De alguna forma siente que no es él mismo, pero no tiene ni idea de cuál es su yo real. No sabe cómo ser *nada.* En un momento dado afirma patéticamente que «ni siquiera podría convertirse en un insecto». Sabe qué lugar ocupa en el orden científico de las cosas, pero eso solo sirve para exasperarle aún más.

> Mi rabia, consecuencia de las malditas leyes que rigen la conciencia, se descompone químicamente. Mientras la contemplas, su objeto se desvanece en el aire, sus razones se evaporan, no cabe encontrar al infractor, la afrenta deja de ser una afrenta para convertirse en destino, algo parecido a un dolor de muelas del que nadie es responsable.

Como objeto de la ciencia, la vida humana está totalmente determinada, cada acto es un eslabón de la inexorable cadena de causa y efecto. El humanismo racional y el progreso le asfixian. «Lo único que hace la civilización por el hombre es aumentar su capacidad de recibir impresiones, eso es todo». Está hambriento de nuevas formas de espiritualidad.

Las primeras 30 páginas de este «relato breve» son duras y están centradas en la introspección, pero sigue siendo uno de los pasajes introspectivos más delicados de la literatura occidental. Es literatura, psicología y filosofía a la vez, pero sin mensajes ni respuestas reconfortantes. *Memorias del subsuelo* es absolutamente moderna. ¿Quién puede asegurar, con toda sinceridad, que no ha experimentado estos miedos o sentimientos? Reflejan esa parte de la humanidad que late bajo la superficie de nuestra vida contemporánea.

En 1864, Dostoievski sufrió un par de duros golpes cuando murieron las dos personas más cercanas a él. En abril su mujer María acabó sucumbiendo a la tuberculosis y tres meses después falleció su adorado hermano Mijaíl. Dostoievski juró quijotescamente hacerse cargo del hijo de su mujer y de la familia de su hermano, un gesto que apenas

podía permitirse tras la quiebra de *Epoja,* que le dejó con una gran deuda que no podía pagar. Superaba los 40 años y estaba solo en el mundo, pero contaba de nuevo con una buena reputación literaria. Buscó desesperadamente una nueva esposa, pero la alternancia entre periodos de tranquilidad y otros de desestabilización emocional mermaron sus posibilidades con una rica escritora que le dejó en cuanto se dio cuenta de sus intenciones. Entonces se embarcó en una relación con otra escritora, 20 años más joven que él, Apollinaria Súslova, a la que había conocido cuando empezó a escribir para *Vremya.* Deseando huir de sus acreedores y aliviar su epilepsia, Dostoievski y su nueva amante embarcaron para hacer un viaje por Europa occidental, recorriendo Italia, Francia y Alemania. La situación se volvió tensa cuando Apollinaria empezó a oscilar entre amarle y despreciarle; una situación que parecía encajar bien con los elementos masoquistas del carácter de Dostoievski, pero no era la ideal para su estabilidad mental. Desarrolló cierta ludopatía y perdió en los casinos todo el dinero que le enviaban de Rusia sus editores y todo lo que pudo tomar prestado de Apollinaria.

Tras su vuelta a Rusia, Dostoievski se apresuró a firmar un contrato para escribir una nueva novela con un editor poco escrupuloso que quiso quedarse con los derechos de sus novelas anteriores cuando se retrasó en la entrega. Pero Dostoievski contrató a una taquígrafa y le dictó una novela corta a toda velocidad, *El jugador,* en la que describe en detalle la euforia y la humillación que supone sucumbir a la ludopatía. Aunque la velocidad a la que se escribió pueda hacernos dudar de sus méritos literarios, la autenticidad psicológica y la intensidad que transmite son innegables. Este es un pasaje típico, en el que se narra cómo, en cinco minutos, el protagonista pierde cuatro o cinco veces a la ruleta.

> Debí haberme ido entonces, pero un sentimiento extraño me sobrecogió, una especie de deseo de retar al destino, el anhelo de darle una toba en la nariz o sacarle la lengua. Aposté el máximo permitido, 4.000 florines y perdí. Luego, ya excitado, saqué todo lo que me quedaba, lo aposté igual, perdí de nuevo, y me levanté de la mesa estupefacto. Ni siquiera lograba entender lo que me había ocurrido […]. Yo […] pasé el tiempo que faltaba hasta la hora de la cena paseando, algo desequilibrado, por el parque.

Junto a episodios de este tipo encontramos en *El jugador* personajes soberbiamente retratados, sobre todo «Polina», un guiño apenas disimulado a Apollinaria, una mujer llamativa y dominante que sería la primera de muchas mujeres dominantes de este tipo que aparecen en sus novelas. El libro también es gracioso, a veces de forma intencionada. Dostoievski había desarrollado la extraña habilidad de combinar las emociones más desatadas con cierta ligereza, un don del que también disfrutaba en su vida. Según cuantos le conocieron podía ser un compañero gracioso y apasionado a la vez. Dostoievski se conocía a sí mismo a fondo, aunque a menudo se sintiera indefenso, y esa vena de humor permanente refleja la ironía que latía tras el conocimiento que obtuvo de sí mismo.

Terminó *El jugador* por los pelos con la ayuda de su taquígrafa Anna Grigórievna Snítkina. Entonces Dostoievski tomó una de esas buenas decisiones tan raras en su vida: se casó con Anna. Ella sería su salvación. Inmediatamente dio los pasos necesarios para

poner en orden su situación financiera e intentó crear un ambiente estable en el que pudiera trabajar. Y trabajó mucho. Curiosamente, mientras escribía *El jugador,* Dostoievski había empezado una novela larga mucho más ambiciosa. En ella hacía gala de todos los talentos que había ido desarrollando por separado en sus obras anteriores combinándolos para crear su primera obra maestra: *Crimen y castigo.*

Dostoievski mismo describió su obra como «el relato psicológico de un crimen» con el polémico objetivo de exponer las «extrañas ideas, mal concebidas que flotan en el ambiente». A pesar de estas etiquetas poco esperanzadoras escribió una épica intensa y emocionante de 500 páginas. Al igual que *Memorias del subsuelo* era una exploración filosófica. Y, como en *Recuerdos de la casa de los muertos,* nos introduce en un mundo de personajes movidos por lo extremo de sus circunstancias. Todo ello se combina en una trama de simplicidad clásica. El empobrecido estudiante Raskólnikov asesina a la usurera Aliona Ivánovna, el detective encargado de la investigación sospecha de él, Porfirio Petróvich; acaba confesando y le envían a Siberia. Nos sumergimos desde el principio en la atmósfera del San Petersburgo decimonónico, a primera hora de una tarde marcada por una ola de calor.

> Hacía un calor espantoso y asfixiante, había mucha gente. Barro, andamios, ladrillos, polvo por todas partes y ese hedor de verano tan especial que los habitantes de San Petersburgo, que no pueden permitirse una casa de verano, conocen tan bien.

Nos unimos a Raskólnikov, quien es «muy guapo, más alto que la media, esbelto y elegante, con hermosos ojos oscuros y pelo castaño claro», mientras pasea por los suburbios llenos de tabernas y viviendas, «musitando de vez en cuando, pronunciando su monólogo habitual». Dice de sí mismo, «parloteo demasiado […] por eso no hago nada, porque parloteo».

Cuando nos introducimos en la atmósfera de la mente de Raskólnikov, nos damos cuenta de que «el tono aborrecible y melancólico del cuadro a su alrededor» está afectando al «joven cuyos nervios ya están sobreexcitados». En un principio, Dostoievski pensaba escribir su novela en primera persona, como si Raskólnikov fuera el narrador. Sin embargo la escribió en una tercera persona más prosaica, pero no hay un narrador omnisciente. Lo que vemos, oímos y sentimos son, en su mayor parte, los pensamientos, sentimientos y percepciones de Raskólnikov. Nos sumergimos en su mundo, experimentamos su entorno a través de su visión distorsionada. Tememos con él, vivimos su drama. Percibimos cierta sensibilidad, debido a su estado de nervios, desde el mismo momento en que sale de su cuarto «situado en el sótano de un edificio de cinco pisos, […] era más una tacita que una habitación». Se cuela a hurtadillas en la cocina de su casera en la planta baja. Cuando lo hace experimenta una «dolorosa sensación de cobardía que le arranca un gesto de vergüenza». Pero también está orgulloso, pues de algún modo se siente por encima de todo esto. Afirma no temer a su casera, «sea lo que fuere que trame contra él»; pero se dice a sí mismo: «Mejor robar algo como un gato y desaparecer sin ser visto». Raskólnikov es un personaje complejo y contradictorio, pero son esas mismas contradicciones las que lo hacen tan real.

Cuando va andando por la calle, el conductor borracho de un gran carro de caballos le grita y se mofa de su alto sombrero de copa alemán. No cabe duda de que procede de una elegante tienda de Nevski, pero «está muy raído y descolorido, es todo agujeros y manchas, ha perdido el borde y está abollado». Raskólnikov se reprende en susurros por prestarse atención a sí mismo, lo último que desea hacer, mientras se dirige a «la casa enorme junto al canal», a la vivienda en cuyo cuarto piso vive la usurera Aliona Ivánovna. Toca el timbre y la «puerta se abre apenas una rendija. [Mira] al visitante por la rendija con obvia desconfianza y en la oscuridad solo se ve el brillo de sus ojos». Cuando abre la puerta vemos

> a una pequeña y reseca anciana, de unos 60 años, con ojillos penetrantes y rencorosos y una pequeña y afilada nariz. Lleva el cuello largo y delgado de gallina envuelto en unos harapos de franela y, aunque hace calor, viste una chaqueta forrada de piel, muy desgastada y amarillenta por el paso del tiempo.

A ella también le debe dinero.

Esta es la mujer a la que pretende matar y más tarde, ya totalmente sumergidos en los pensamientos y sentimientos de Raskólnikov, le seguimos cuando comete el «crimen» que da título al libro… Cuando la anciana se acerca a él gruñendo por el siguiente objeto que quiere empeñar

> saca el hacha [que lleva debajo de la chaqueta], la levanta con ambos brazos apenas consciente de sí mismo, y, casi sin esfuerzo, mecánicamente, deja caer el filo sobre su cabeza. Su propia fuerza parece no haber participado en la acción, pero en el mismo momento en que deja caer el hacha se hace fuerte.

Coge las llaves de la anciana. «Estaba plenamente lúcido, la neblina y la levedad habían cesado, pero aún le temblaban las manos». En el dormitorio, bajo la cama, encuentra el baúl de la anciana lleno de objetos empeñados. Pero en medio del registro le distrae un «grito ahogado pero claramente perceptible» proveniente de la habitación principal. Lizaveta, la maltrecha hermana de la anciana, está de pie «en medio de la habitación con un gran fardo en las manos contemplando helada a su hermana muerta, blanca como una sábana e incapaz de gritar». Cuando ve a Raskólnikov entrar corriendo en la habitación retrocede «mirándolo fijamente, totalmente pálida, pero sin articular sonido aún». Cuando se abalanza sobre ella con el hacha, «hace un puchero con los labios, como suelen hacer los niños pequeños cuando temen algo», y al elevar Raskólnikov el hacha sobre su rostro vuelto hacia arriba, «ella levanta la mano izquierda lentamente, apartándola con ligereza de su rostro, alargándola hacia él como para mantenerlo alejado». Pero es demasiado tarde. «El borde afilado del hacha da directamente en el cráneo, separando del cráneo la parte superior de la frente casi hasta la coronilla». A Raskólnikov le sobrecoge el miedo «tras este segundo e inesperado asesinato».

Este es un ejemplo de la atmósfera que reina en la novela. Pero solo es parte de la historia. En la mente de Raskólnikov se desarrolla un drama igualmente interesante y vivimos con él sus sentimientos de culpa, junto al terror y la bravuconería que recubren sus pensamientos. Poco a poco va quedando claro que el mayor error de Raskólnikov ha

sido no saber juzgarse a sí mismo. Es un intelectual y su mente está repleta de las ideas más modernas, pero no se conoce a sí mismo. Aquí vemos cómo un ser humano puede tener grandes ideas sobre el mundo y nuestro lugar en él y no saber en absoluto lo que significa ser un ser humano.

Raskólnikov recurre a diversos argumentos racionales para justificar su crimen. Uno de sus argumentos «de principio» es el ideal utilitarista, que gustaba mucho a los intelectuales de moda del San Petersburgo de época de Dostoievski. Según los utilitaristas, la moral absoluta no existe, no hay un bien y un mal últimos. La moralidad es una construcción puramente social. Lo bueno es lo que aporta la mayor cantidad de placer al mayor número de personas. Al matar a la despreciable anciana Aliona Ivánovna, Raskólnikov afirma haber librado al mundo de alguien que causa miseria, y robando los objetos de valor que tenía y dando estas riquezas a la caridad da placer a más personas. Raskólnikov no es una mala persona. En muchos aspectos resulta un ser humano caritativo y amable, las responsables de sus defectos de carácter son las ideas mal concebidas. Con su nueva riqueza, Raskólnikov ayuda a la familia del alcohólico Marmeládov (personaje basado en el primer marido de María, la esposa de Dostoievski; un funcionario de aduanas de Semipalátinsk que murió a causa del alcohol). Marmeládov muere en un accidente y su hija Sonia, obligada a convertirse en prostituta, admira a Raskólnikov. Este también ayuda a su madre viuda y a su aguerrida hermana Dunia, convertida en institutriz y sometida a los abusos de su malvado amo, Svidrigáilov.

Raskólnikov se convence a sí mismo de que el bien y el mal no existen, de que el delito no existe. Pero no basta, y siente la necesidad de justificar su crimen ante sí mismo recurriendo a otro argumento que, de hecho, contradice al argumento utilitarista. Raskólnikov cree que debe convertirse en un ser superior. Debe imponer su racionalidad a los impulsos destructivos de su mente inconsciente. En la estela de hombres como César o Napoleón, tiene el «derecho a transgredir» los dictados de la moralidad normal (cuya existencia había negado antes). La moralidad es para la gente corriente. Si los grandes hombres de la historia no la hubieran obviado, no habría habido progreso. Los césares de este mundo tienen el deber de actuar como consideren oportuno. La moralidad está ahí para el resto de la humanidad llamada exclusivamente a garantizar la reproducción de la especie.

Aquí Dostoievski está expresando ideas que se articularían y defenderían algunas décadas más tarde en la obra del filósofo alemán Nietzsche, que hablaría de la «voluntad de poder» y del «superhombre». Muchos de los artistas y escritores más influyentes de Europa defenderían las ideas de Nietzsche. Shaw, Yeats, Mann, D'Annunzio y otras figuras menores caerían bajo el hechizo de sus ideales «aristocráticos». Pero Dostoievski apuntaba a una forma de superioridad más encubierta presente en las ideas de los intelectuales del momento que tanto llaman la atención de Raskólnikov. Un siglo antes, el filósofo romántico Rousseau había urgido a la humanidad a liberarse de las cadenas impuestas por una sociedad injusta. Afirmaba que aquellos que no se liberaban voluntariamente había que «obligarles a ser libres». El deber de los intelectuales era

forzar a la gente oprimida a tomar posesión de su libertad. Las advertencias de Dostoievski en este aspecto resultaron especialmente proféticas en Rusia. Este sería el argumento utilizado por el comunismo para obtener la adhesión de la gente a un régimen que pretendía «liberarles».

Si la decisión de Raskólnikov de cometer el asesinato hubiera sido «racional» cabría esperar que las consecuencias de sus actos fueran igualmente racionales. Pero evidentemente no era el caso. Su mente «racional» estaba sumergida en sentimientos inconscientes que brotaban a la superficie mientras él intentaba aferrarse a la razón. Cuando Raskólnikov experimenta las consecuencias psicológicas de sus actos, intenta razonar para averiguar cuáles fueron sus motivos reales y halla que no hay una única respuesta a esta pregunta. No hubo un momento definido en el que decidiera cometer el crimen, pues tomó la decisión a lo largo de una serie de pequeñas decisiones. Una cosa parecía haber llevado a la otra en su mente. Poseído por una especie de oscura obsesión se había movido, como en un sueño, hacia el acto concreto. Dostoievski hace gala aquí de una habilidad psicológica excepcional y de una gran agudeza al mostrar cómo llega a cometer el crimen Raskólnikov. Nos hace ver que la mayoría de las decisiones trascendentales para nuestra vida que tomamos distan mucho de estar definidas. Según la psicología (tenga razón o no), los sucesos cotidianos de nuestras vidas cumplen un papel acumulativo.

También asistimos a las volutas de la mente de Raskólnikov cuando intenta entender sus confusos sentimientos tras cometer el asesinato. Entiende que, así como se vio impulsado a cometer el crimen, ahora siente la necesidad de confesarlo o de asegurarse de alguna manera de que será apresado y acusado. Siente que, a menos que confiese o le arresten, debería suicidarse. Raskólnikov adquiere esta conciencia tras coincidir con personajes muy vívidos, y cada encuentro tiene su propio efecto iluminador. Por un lado tenemos al pomposo y exitoso burgués Luzhin, con sus ridículos impertinentes y su anillo de oro excesivamente grande. Quiere desposar a la hermana de Raskólnikov, Dunia, pero las trata a ella y a su madre con mezquindad. Luego está el malvado terrateniente Svindrigáilov, cuyo imperdonable comportamiento hacia sus siervos e hijas recuerda al del padre de Dostoievski. Lo mejor que le ocurre a Raskólnikov es su relación con Sonia, la prostituta, a la que Dostoievski describe ostentando virtudes cristianas. El sacrificado amor que brinda a Raskólnikov puede facilitar su redención. Pero Raskólnikov debe pasar por sus miedos y preocupaciones para luego confesar y ser enviado a Siberia a cumplir condena como siervo. La devota Sonia va tras él y su presencia contribuye a su resurrección espiritual. En momento dado, Raskólnikov enferma y es trasladado al hospital. Allí tiene una curiosa pesadilla que Dostoievski describe en detalle:

> Estando enfermo soñó que el mundo entero estaba condenado a padecer una increíble y desconocida pestilencia que llegaba a Europa desde las profundidades de Asia. Todos estaban destinados a perecer excepto unos pocos elegidos, muy pocos. Había surgido una nueva cepa de triquinas, unos parásitos microscópicos que habitaban en el cuerpo humano. Pero estas criaturas estaban dotadas de inteligencia y voluntad. Los infectados inmediatamente parecían poseídos y perdían la razón. Pero nunca, nunca se había

sentido tan sabio e imperturbable hombre alguno como los atacados. Nunca habían considerado sus juicios, deducciones científicas o convicciones morales tan infalibles.

Esta es la alternativa a la vida cristiana que ofrece Dostoievski; una especie de individualismo imperturbable. (También en este caso Dostoievski resulta inquietantemente profético: reconocemos rápidamente los efectos de su epidemia individualista en la humanidad moderna volcada en la ciencia. Hasta cierto punto todo el mundo en Occidente padece esta enfermedad, aunque los únicos que hoy la consideren una enfermedad sean los extremistas y fundamentalistas religiosos que quieren destruir este mundo.)

A Raskólnikov le acaba purificando el sufrimiento y surge de su confusión mental con una tranquila aceptación de su destino. Nos damos cuenta de que camina hacia su redención, presumiblemente para convertirse en uno de los «pocos elegidos» que sobrevivirán a la epidemia de individualismo.

Afortunadamente este polémico final no resta fuerza psicológica a la imaginación de Dostoievski que lleva a la novela a su final. En lo que es un eco irónico de Raskólnikov, el gran artista que habitaba en Dostoievski era mucho más poderoso que sus ideas. A pesar de sus advertencias en relación al «peligro amarillo» del individualismo, Raskólnikov es uno de los individuos más profundos y trágicos de la literatura occidental del siglo XX: un Hamlet de su época.

En 1867, Dostoievski y su nueva esposa Anna dejaron Rusia para pasar una larga temporada en Europa. En julio llegaron a Baden-Baden, la famosa ciudad balneario de Alemania. En un intento de incrementar sus menguantes recursos, Dostoievski empezó a jugar de nuevo. En pocos días estaba atrapado por su febril obsesión. Su esposa Anna describe cómo, cuando estaba jugando en las mesas, «tenía un aspecto terrible, como si estuviera borracho; la cara roja y los ojos inyectados en sangre».

En Baden-Baden Dostoievski llamó a su antiguo amigo del Círculo Belinski, el novelista Turguénev. Se sintió inmediatamente postergado por los modales aristocráticos de Turguénev, su ateísmo profeso y su empeño en vivir permanentemente en Europa. Turguénev le dijo: «Me considero alemán, no ruso y estoy orgulloso de ello». Dostoievski era un patriota ferviente, antiguo partidario de los eslavófilos, que se oponían al movimiento europeizante de la escuela rusa. Turguénev quería modernizar Rusia y que en esta se adoptaran los modos occidentales «civilizados». Dostoievski creía por entonces en la «Sagrada Rusia» y en las cualidades espirituales eternas que estaba convencido poseía en mayor medida que cualquier otro país europeo. En Rusia había conflictos desde el siglo XVIII, lo que se apreció, y aún se aprecia en su arte, su política y en toda su sociedad. En música lo vemos entre los contemporáneos de Dostoievski en la rivalidad entre Tchaikovski, el «europeo» y el eslavófilo Borodín. En las primeras décadas del siglo XX, tras la Revolución rusa, se reflejaría en los defensores del «comunismo en un solo país» (liderados por Stalin) y sus adversarios, que defendían la «revolución mundial» (liderados por Trotski). Cuando Pedro «el Grande» fundó San Petersburgo quería que fuera una «ventana a Europa», una alternativa a la Rusia introspectiva representada por la «Sagrada Rusia» de Moscú. Ya en el siglo XX, cuando

Moscú volvió a ser la capital, el traslado fue todo un símbolo de un rechazo a Occidente tan visceral como el que sentía Dostoievski ante la «enfermedad» del individualismo.

El enfrentamiento entre Dostoievski y Turguénev era un síntoma de los profundos cambios que tenían lugar en Rusia misma cuando este país atrasado, que había liberado a sus siervos muy recientemente, pretendió entrar en la era industrial de la Europa decimonónica. Dostoievski describe su último y desastroso encuentro con Turguénev:

> Le aconsejé que encargara un telescopio a París por comodidad. «¿Para qué?», preguntó. «Rusia está lejos», repliqué. «Podrías apuntar el telescopio hacia Rusia y observarnos; de otra forma es difícil saber lo que ocurre allí.» Se enfureció muchísimo.

Pocos meses después Dostoievski y su esposa viajaron a Suiza, donde asistieron al primer congreso de la Liga de la Paz y Libertad en Ginebra. El carismático Garibaldi, quien junto a sus famosos Camisas Rojas había desempeñado un heroico papel en la liberación de Latinoamérica de los españoles y más recientemente había sido decisivo en la unificación de Italia, asistió al encuentro. Dostoievski simpatizaba con Garibaldi como persona, pero le horrorizaron las ideas que expresó en el congreso:

> Las tonterías que pudieron llegar a decir ante 5.000 espectadores estos socialistas y revolucionarios son increíbles. Las trivialidades, endebleces, confusiones, desacuerdos y contradicciones inimaginables. ¡Y esta basura está agitando a las clases trabajadoras!

En el congreso también estaba Bakunin, quien se había convertido en un personaje importante del movimiento revolucionario. Dostoievski había tenido un breve encuentro con él en Londres durante su primer viaje al extranjero en 1862, cuando Bakunin acababa de llegar tras escapar de Siberia y él y Dostoievski hallaron que tenían experiencias en común. Por aquel entonces Dostoievski aún experimentaba sentimientos encontrados sobre cómo aliviar las miserias del pueblo ruso bajo el régimen autocrático de los zares. Resulta muy significativo que no intentara retomar el contacto con Bakunin, cuyas ideas eran anatema para él.

Dostoievski permaneció cuatro años en Europa presa de problemas financieros. La mayor parte de sus editores rusos le mandaban lo justo para vivir, pero su ludopatía recurrente le llevaba a empeñar sus posesiones o a pedir dinero prestado a compatriotas rusos (debía 50 rublos hasta el despreciado Turguénev). Por si todo eso no bastara, Dostoievski se aburrió enseguida de la compañía constante de su mujer. «Siempre solos, estamos siempre solos, es para enloquecer de aburrimiento». La tensión le produjo ataques epilépticos regulares, lo que acentuaba sus inclinaciones misantrópicas. Hasta los inofensivos suizos le resultaban intolerables. «¡Qué pequeños, autosatisfechos y jactanciosos son los suizos! […] Una muestra de particular estupidez. Todo es horrible, está podrido y es caro.» Lo peor de todo fue lo mucho que le afectó la muerte de su primogénita Sonia, de tres meses, en 1868. En palabras de su mujer que también estaba destrozada:

> Estoy muy preocupada por mi desdichado marido; su desesperación es terrible. Lloraba y sollozaba como una mujer ante el cuerpo frío de su amorcito y cubrió su rostro pequeño y pálido de ardientes besos. ¡Nunca

había visto una desesperación así!

Dostoievski pasó la mayor parte del tiempo en Europa escribiendo y el resultado fue su segunda obra maestra, *El idiota.* Como todas sus obras, grandes y menores, *El idiota* tiene defectos, desde luego más que *Crimen y castigo,* pero también incluye textos de una fuerza tal que ningún otro autor podría haberlos escrito.

El idiota del título es el príncipe Lev Nikoláievich Myshkin, una curiosa mezcla de santón loco, Jesucristo y Don Quijote. En cierto modo es la novela de Dostoievski espiritualmente más ambiciosa. Quiere describir a un personaje poseído por la bondad cristiana que vive en un mundo laico caído en el pecado. En cierto modo, el príncipe Myshkin es un emblema de la fe de Dostoievski en las cualidades morales con las que Rusia podría redimir la decadencia de Europa occidental.

El libro empieza con el expreso de Varsovia abriéndose paso por la campiña rusa hacia San Petersburgo a las nueve de una mañana de finales de noviembre. «Había tanta humedad y niebla que apenas se veía luz alguna, y costaba distinguir desde las ventanillas del tren cualquier cosa que estuviera a más de nueve metros». En el coche de tercera: «todo el mundo estaba cansado como siempre, los ojos pesados tras una noche sin sueño; todos estaban helados hasta los huesos, sus rostros resplandecían con la amarillenta palidez de la niebla». El príncipe Myshkin estaba sentado junto a una ventanilla. Volvía tras pasar un día en una clínica suiza, donde le habían tratado la epilepsia. Su abrigo resultaba inadecuado para el frío y solo portaba un fardo bien atado que parecía contener todas sus posesiones. Myshkin era

> un hombre joven de unos 26 años, ligeramente por encima de la estatura media, con mucho pelo rubio, mejillas enjutas y una barba perfilada y puntiaguda. Tenía grandes ojos azules y una mirada tranquila que reflejaba cierta pesadez; esa extraña mirada en la que se puede reconocer a un epiléptico.

El príncipe Myshkin se enzarza en una conversación con un joven moreno envuelto en un abrigo de borrego negro que está sentado justo enfrente de él. Se trata de Parfión Rogozhin, quien acaba de heredar 1.000.000 de rublos tras la muerte de su padre, un negociante. Se les une el meloso Lébedev, con cara de bufón, un funcionario de bajo rango que se sienta con ellos porque huele la oportunidad de quedarse con algo del dinero de Rogozhin. El príncipe Myshkin y Rogozhin se hacen amigos y a lo largo del relato ambos se enamorarán de la increíble Natasia Filíppovna, una hermosa «camelia». (Esto era un eufemismo de cortesana que aludía a la heroína de *La dama de las camelias* de Dumas, muy leída y representada, a la par que al argumento de *La Traviata* de Verdi.) Natasia es una de esas mujeres fuertes pero con defectos de Dostoievski. Es inteligente, apasionada y tiene recursos ocultos. Al príncipe Myshkin le atrae el sufrimiento interior que ve en su rostro. Ella desea salir del mundo corrupto y basado en el dinero de los generales y hombres de negocios en el que se encuentra inmersa. A medida que se desarrolla la novela se vuelven más visibles tanto sus buenas cualidades como su histeria.

Los vertiginosos giros y vueltas de la larga y complicada trama suelen alejar al lector de la trama principal. Esto nos permite conocer a una rica mezcla de personajes de San

Petersburgo que suscriben los diferentes ideales laicos, creencias y decepciones imperantes en la sociedad urbana rusa de mediados del siglo XIX. Es un mundo básicamente capitalista, basado en la avaricia y el libertinaje.

En un dramático clímax, Natasia cae de rodillas llorando ante un príncipe Myshkin con un aire a Cristo e intenta besar su mano. Decide que no puede avergonzar a Myshkin casándose con él y lo abandona. A continuación se va a Moscú con Rogozhin. En una memorable escena final el príncipe Myshkin llega a casa de Rogozhin en busca de Natasia. Rogozhin le deja entrar al oscuro apartamento. Myshkin se abre camino entre la penumbra hasta el dormitorio donde distingue un cuerpo sobre la cama tapado por una sábana blanca. El cuerpo está inmóvil y parece sumido en el sueño, aunque no se le vea respirar. La habitación es un caos. Hay pedazos de un vestido de seda blanco roto, encajes, enaguas y cintas esparcidas por doquier. En la mesilla vislumbra el destello de un collar de diamantes que parece haber sido arrojado ahí sin más. Luego, al pie de la cama ve un pequeño pie blanco que sobresale bajo una pieza de encaje. Está totalmente inmóvil y parece esculpido en mármol. Una mosca revolotea sobre el lecho. Botellas de desinfectante abiertas enmascaran el olor. Rogozhin, loco de celos, ha asesinado a Natasia.

El príncipe Myshkin y Rogozhin yacen juntos emocionalmente exhaustos en el apartamento y pasan la noche hablando. A la mañana siguiente Myshkin siente mucha compasión y acaricia el pelo de Rogozhin mientras este delira. Pero la experiencia ha impresionado tanto a Myshkin que sufre un colapso mental.

> Mientras se había hecho de día; por fin se reclinó sobre el almohadón, completamente impotente y desesperado y apoyó su rostro en el de Rogozhin, pálido e inmóvil; sus lágrimas cayeron sobre las mejillas de Rogozhin, pero quizá no notara sus propias lágrimas y no tuviera conciencia de ellas.

Rogozhin sería condenado a 15 años en Siberia por el asesinato de Natasia Filíppovna y el príncipe Myshkin volvería a la clínica de Suiza en un estado de imbecilidad del que, supuestamente, nunca se recuperaría.

¿Qué podemos deducir de todo esto? Es evidente que Dostoievski espera una vez más de nosotros que leamos un mensaje profundamente espiritual y cristiano en esta historia de caos. Peor, a estas alturas, su adicción a los personajes excesivamente trastornados bien puede oscurecer el mensaje. Los personajes de las novelas anteriores de Dostoievski habían sido pobres (como en *Pobre gente*), habían sufrido mucho (como en *Recuerdos de la casa de los muertos*) o incluso estaban muy trastornados (como en *El doble*), pero al menos estaban contextualizados o aparecían de forma que pudieran ser juzgados objetivamente. En *El idiota* el torrente de personajes histéricos, locos y muy trastornados resulta abrumador. La única forma de apreciar *El idiota* es prescindir de las facultades racionales y críticas para sumergirse por completo en su fuerza maníaca y pasar por la atractiva, aunque tal vez algo inquietante experiencia, a la que ese torbellino de histeria y extremos siempre cambiantes arrastra al lector.

Cuando se habla de literatura clásica se suele especificar la edad a la que el lector puede entenderla. Dostoievski podría ser la excepción que confirma la regla. La gran

intensidad de *El idiota,* y, hasta cierto punto, del resto de sus obras, hace que se aprecie mejor su literatura cuando el lector se encuentra en ese estado de intensidad filosófica y emocional tan propio de los últimos años de adolescencia. Las obras de Dostoievski se adaptan perfectamente a esa intensa falta de articulación de la que, de alguna forma, se hace eco. No pretendo menospreciar su obra. Lo que sucede es que a esa edad es cuando mejor se vive la auténtica experiencia Dostoievski. A los lectores más maduros puede causarles ciertas reservas que tal vez acaben siendo insuperables. Para los lectores más jóvenes, en pleno arrebato juvenil de desconcierto existencial, la experiencia de las grandes novelas de Dostoievski probablemente constituya uno de los grandes sucesos de su vida de juventud; un suceso profundo pero no formativo, que les permitirá ejercitar sus facultades mentales y emocionales sin moldearlas. Muy pocos jóvenes equilibrados desearán emular a los principales personajes de Dostoievski o vivir en el mundo que ellos habitan. Pero teniendo en cuenta el tiempo que lleva leer unos cientos de páginas, la inmersión en ese mundo puede ser tan hilarante como ingerir una droga. Al igual que las drogas eleva al lector a un mundo que está muy lejos de su experiencia cotidiana. Es fácil mofarse de ese entusiasmo fruto de la inexperiencia, pero puede que la entrada en la madurez no sea completa si no se ha catado un licor literario tan embriagador.

La siguiente gran novela de Dostoievski fue *Los demonios*. Sus novelas se iban haciendo cada vez más largas y *Los demonios* acabaría teniendo unas 700 páginas cuando la acabó, en 1872, un año después de su vuelta a Rusia tras una estancia de cuatro años en Europa occidental.

Por entonces el gran rival de Dostoievski, Tolstói, había publicado su obra maestra *Guerra y paz,* muy aclamada, y se había hecho con un amplio círculo de lectores. Dostoievski reaccionó inmediatamente planeando una obra nueva a la que denominaría *Ateísmo,* pero acabó dejando de lado esta épica religiosa para sumergirse en una política igual de ambiciosa, *Los demonios,* que comenzó a escribir en Alemania en torno a 1870. Había estallado la Guerra Franco-Prusiana hundiendo a Europa (y a Dostoievski) en el caos. Para que no le faltara nada seguía sucumbiendo a la fiebre del juego (en sus momentos más obsesivos había llegado a empeñar hasta el anillo de bodas de Anna para pagar sus deudas). Este es el contexto en el que hay que situar los inicios de esta novela.

Los demonios estaba inspirada en un suceso real sobre el que Dostoievski había leído en los periódicos que devoraba en busca de noticias de su patria. A finales de 1869, habían encontrado muerto, asesinado en un parque de Moscú, a un estudiante llamado Ivánov. Pronto se descubrió que había sido obra de una célula revolucionaria encubierta liderada por Serguéi Nechaev, discípulo y amigo del anarquista Bakunin. Ivánov había sido un miembro inconformista del grupo clandestino de Nechaev y este había persuadido a sus compañeros de la necesidad de «liquidarlo». En la novela de Dostoievski, un evento similar desempeña un papel crucial.

Parece que cabe deducir de la versión final de *Los demonios* que escribió un borrador mezclando diversos borradores anteriores. A medida que la novela se adentra en las circunvalaciones de la trama, las motivaciones de los personajes se difuminan y el narrador principal oscila entre la implicación más íntima y una omnisciencia despegada

y crítica. La novela es a la vez, sátira, comedia y tragedia, aspectos difíciles de conjugar.

La acción tiene lugar en una ciudad «hasta entonces poco significativa» de la Rusia provinciana. Al principio nos presentan al «muy valioso Stepán Trofímovich Verjovenski», un liberal algo descuidado con delirios de grandeza intelectual. Según el narrador, «a finales de la década de 1840, destacó brevemente como docente universitario». Cuando empieza la novela, Verjovenski ya está en plena decadencia.

> El señor Verjovenski había adquirido malos hábitos en los últimos tiempos. Se había vuelto muy desaliñado, bebía más y se le veía a menudo lloroso y nervioso; ya no era hipersensible a los valores estéticos. Había adquirido la peculiar habilidad de pasar instantáneamente de una expresión, digamos solemne, a otra ridícula e incluso propia de un idiota. No podía soportar estar solo ni un momento y anhelaba constantemente todo tipo de distracciones.

Pero su mayor error a ojos de Dostoievski era haber suscrito ideales humanistas, haber puesto en cuestión los conceptos tradicionales del bien y del mal y descuidar a su familia. Todo ello tiene un efecto catastrófico en su hijo Piotr y en su pupilo Nikolái Stavroguin. La historia de estos dos «demonios» constituye la esencia del relato.

Stavroguin dedica su vida desde muy joven a intentar llenar el vacío que experimenta en el centro de su existencia. Se pasa la vida implicándose en una serie de ideologías y diversos personajes caen bajo la influencia de su fuerte carácter.

El más negativo de los «demonios» es el nihilista Kiríllov, a quien Dostoievski utiliza para mostrar las implicaciones que puede tener la pérdida de fe en Dios. Según Kiríllov, si Dios no existe, los hombres habrán de ocupar su lugar. El uso pasado de moda de la palabra «hombres» en vez de «humanidad» resulta totalmente apropiado, si bien hay que decir que, en la obra de Dostoievski, la parte de la humanidad implicada en la investigación filosófica es exclusivamente la masculina. Sus mujeres son fuertes, experimentan intensas emociones, son sentimentales e incluso comprensivas, además de poseer cualidades «femeninas» como la irracionalidad o la perseverancia, pero rara vez (si es que alguna) tienen ideas propias. Y tenemos la sospecha de que hasta las más fuertes de entre ellas están supeditadas a los requerimientos ideológicos de la trama, siempre en manos de los varones. Kiríllov insiste en que si los hombres ya no creen en Dios, deben asumir la libertad que ello implica. La libertad última consiste en la posibilidad de elegir entre la vida y la muerte y, según Kiríllov, la única forma de demostrar que se posee esa libertad es suicidándose porque sí. Solo podemos ser libres a través de este acto «antipsicológico», sin motivo y desinteresado.

Dostoievski tiene ciertos problemas para demostrar que Kiríllov es moralmente puro cuando defiende estas ideas que muchos han considerado precursoras de las defendidas por Nietzsche más entrado el siglo. Evidentemente eso es una tontería. Puede que Nietzsche se volviera loco y es evidente que Kiríllov está totalmente trastornado, pero Nietzsche no defendió ni el nihilismo ni el suicidio, más bien todo lo contrario. Es cierto que, según Nietzsche, el individuo debía hacerse cargo de su libertad, crear sus propios valores y hacerse responsable de su propio destino, pero el resultado debía ser algo más que el suicidio, esta es la gran diferencia que existe entre Nietzsche y Dostoievski. Lo

que preocupaba a este último era, en última instancia, lo espiritual, incluida la salvación del alma, al margen de lo que costara en vida.

Otro de los personajes es Shátov, que abandona sus ideas nihilistas para convertirse en eslavófilo y creer en la misión religiosa del pueblo ruso. Está convencido de que el Segundo Advenimiento de Cristo acaecerá en Rusia (una visión algo exagerada de las convicciones de Dostoievski).

El segundo hilo principal de la trama se refiere a Piotr Verjovenski, hijo del decrépito humanista Stepán Verjovenski, trastornado por su educación liberal. Piotr lidera una banda de conspiradores revolucionarios que constituyen el resto de los «demonios» a los que alude el título. Conviene recordar ambos aspectos. Dostoievski deja muy claro que se convierten en demonios por estar poseídos por este tipo de ideas malvadas. En el prólogo a la novela cita expresamente la historia bíblica del endemoniado de Gadara, en la que Jesús se encuentra con un hombre poseído por los demonios. «Entonces expulsó a los demonios del cuerpo del hombre y estos se dirigieron a una piara de cerdos; la piara se arrojó desde una empinada colina a un lago donde se ahogaron todos.» En un eco del asesinato de Moscú que había inspirado la obra, Piotr planea el asesinato de Shátov, un acto que cree unirá a sus compañeros revolucionarios. Pero el asesinato tiene efectos imprevistos. Kiríllov acaba travistiendo sus supuestos ideales confesando el asesinato de Shátov, que no ha cometido. Se trata de algo menos que un suicidio y de algo menos que un acto desinteresado, porque obedece a un motivo muy palpable.

No hay necesidad de adscribir ideas específicas a los conspiradores de Dostoievski, pueden ser nietzscheanos, revolucionarios marxistas, anarquistas o cualquier otra cosa que se nos ocurra. Por muy enloquecidas, nihilistas o incluso contradictorias que puedan parecer las ideas que aparecen en la novela, resultan muy plausibles en su propio contexto. También son de una enorme importancia en el mundo plagado de terrorismo en el que nos encontramos hoy. La idea de Dostoievski de las mentes «poseídas» se refiere poco más o menos al terrorista arquetípico. Dio un gran salto al querer mostrar cómo piensan los terroristas, sus motivos cambiantes, si el grupo es religioso o nihilista, su forma de operar, su forma de ver el mundo *al margen de lo que creyeran.* En un momento impresionantemente profético, Piotr Verjovenski afirma que cuando se afiance la revolución, «le cortaremos la lengua a Cicerón, le sacaremos los ojos a Copérnico y lapidaremos a Shakespeare». Todo ello ocurrirá en nombre de la «igualdad». Cualquiera familiarizado con la historia rusa del siglo XX reconocería este estado de cosas. *Los demonios* anticipa lúcidamente la revolución de la que salió el estado soviético, que tendría lugar menos de 50 años después de la publicación de esta obra. Es más, también describe nuestro mundo de hoy. Los terroristas fundamentalistas siempre tendrán la misma actitud hacia Cicerón, Copérnico y Shakespeare, voces que hablan a favor de un mundo libre de terror.

Puede que *Los demonios* de Dostoievski tenga un toque profético, pero eso no significa que sea una pieza literaria coherente, satisfactoria o convincente. Debería ser un manual de lectura obligada para los agentes del gobierno implicados en la lucha antiterrorista. En los largos años transcurridos desde la publicación del libro, hemos olvidado y

recuperado las intuiciones de Dostoievski sobre la mente conspiradora. Cualquiera que desee entender la mentalidad de un terrorista no tiene necesidad de leer transcripciones de Guantánamo en busca de los difusos mensajes que pudieran contener. Quien quiera explicar con cierta coherencia los actos de los terroristas suicidas no necesita ver más allá de las autojustificaciones contundentes, aunque esencialmente contradictorias, de Kiríllov. En *Los demonios* hallamos los auténticos motivos que laten tras (y están por encima de) cualquier forma de idealismo que el perpetrador quiera utilizar para convencerse de que es el «motivo real» de sus acciones. Las ideas de Dostoievski sobre la mentalidad extremista o, mejor, sobre la mente llevada a sus extremos, tienen mucha fuerza.

Aun aceptando todo lo anterior, lo cierto es que *Los demonios* adolece de muchos defectos como pieza literaria. Aquí Dostoievski vuelve a permitirse uno de sus mecanismos favoritos, cada vez más utilizados en sus obras de madurez. Describe el aspecto físico de los personajes en unas cuantas líneas la primera vez que aparecen, y no vuelve a hacer referencia a ello. La mayoría de los personajes acaban siendo meras voces, que intercambian fragmentos de diálogos frenéticos con otros personajes descritos de forma similar. Estas conversaciones van acompañadas de otros gestos dramáticos ocasionales que no se integran en una personalidad coherente. En *Los demonios,* los personajes solo adquieren cierta personalidad gracias a su conducta enloquecida y malvada naturaleza, y todos ellos muestran estas cualidades en mayor o menor medida. No hay personajes «buenos» que equilibren.

El desafortunado Karmazínov es el único personaje que ofrece cierto contraste en *Los demonios.* Dostoievski le describe como a

> un anciano de rostro colorado y gruesos bucles de pelo gris que sobresalen por debajo de su sombrero de copa y se enroscan en torno a sus pequeñas, rosadas y limpias orejas. Impertinentes de concha de tortuga atados con una estrecha cinta negra, pasadores, botones, anillos de sello, todo de la mejor calidad. Una voz melosa pero algo aguda.

Hay que señalar que esta apresurada descripción se da en forma de notas. Se trata de una caricatura del antiguo enemigo de Dostoievski, Turguénev (al que *aún* debía 50 rublos). Dostoievski describe «satíricamente» cómo se codea Karmazínov con los revolucionarios que pretenden destruir su país, mientras vende todas sus propiedades en Rusia para poder establecerse en Alemania permanentemente. La mayor parte del humor de Dostoievski es muy negro y es satírico o tiende a la ridiculización. Al igual que el diálogo parece tener lugar en un mundo que requiere de muchos signos de exclamación.

La novela incluye asimismo un episodio especialmente desagradable conocido como «la confesión de Stavroguin», omitida en las primeras ediciones, porque en ella Stavroguin describe cómo había violado a una niña de 14 años. *Los demonios* termina con el suicidio de Stavroguin, que se acaba colgando. Sus últimas palabras son: «Tras la autopsia, todos nuestros expertos médicos rechazaron cualquier posibilidad de locura». Aunque no queramos creerlo, en relación a Stavroguin o a cualquiera del resto de los personajes, es una cuestión de gusto.

En 1873 Dostoievski se convirtió en el editor de *El ciudadano,* una revista claramente conservadora en la que escribía una columna titulada «Diario de un escritor». Gracias al enorme éxito popular de esta columna, acabó creando una revista propia en la que publicaba y editaba exclusivamente sus propios escritos. Así se dio a conocer entre otros segmentos del público y fue asumiendo gradualmente el papel de gran escritor ruso. Se convirtió en (y seguiría siendo hasta bien entrado el siglo XX) un personaje de gran altura que desplegaba en grados diferentes rasgos de profeta o visionario social, mientras transmitía una concepción casi religiosa del papel a desempeñar por el artista. (En el siglo XX serían Pasternak y, hasta cierto punto Solzhenitsyn, quienes asumieran este papel, junto al compositor Shostakóvich. Resulta significativo que ningún dictador ruso se atreviera a asesinar a estos personajes, a los que se permitía operar con cierto grado de libertad *in vacuo,* por así decirlo. Las obras producto de este vacío, que posteriormente llegaron al público, legitimaron plenamente el extraño y difícil papel asumido por su autor, como si los afectados supieran lo que esta curiosa tradición *exigía* de ellos. El ejemplo típico del siglo XX de una obra de este tipo es el *Doctor Zhivago.*)

En *El diario de un escritor* Dostoievski incluye cuentos, notas, borradores de literatura fantástica, análisis psicológicos de los casos de asesinato más recientes, reflexiones filosóficas y sus ideas políticas y religiosas en continua evolución, que, por el momento, eran de extrema derecha. Por aquel entonces, los países de Europa occidental llevaban a cabo el desarrollo económico e industrial que los convertiría en las sociedades que hoy calificamos de modernas. Para Dostoievski era un signo claro de degeneración terminal. Profetizó a sus lectores que Europa occidental no tardaría en sufrir un colapso, que iría seguido de un tiempo en el que las profecías bíblicas del Apocalipsis se harían realidad. Entonces, la sagrada Rusia, en la que reinaría a voluntad la Iglesia ortodoxa, instauraría el Reino de Dios en la tierra.

Mientras Dostoievski escribía sus quimeras religiosas, en Londres, Karl Marx, que había publicado *El capital* en 1867, casi a la vez que *El idiota,* escribía fantasías políticas muy parecidas. El sueño de Marx no estaba especialmente adaptado a las circunstancias rusas, pero se haría realidad tras 1917. Lo que resulta muy significativo es el inquietante parecido que existe entre la interpretación que se hizo en Rusia de los conceptos de Marx y de las ideas apocalípticas de Dostoievski. En ambos credos, Rusia sería el Reino de Dios en la tierra y solo se admitía una interpretación estrictamente ortodoxa de este estado de cosas. En algunos de los pasajes más notables de *El diario de un escritor* aparecen hasta los elementos anticatólicos y antisemitas de la Rusia soviética. A pesar de estas nociones, los escritos pseudoperiodísticos de Dostoievski le permitieron desarrollar plenamente las ideas filosóficas que adquirirían su forma definitiva en su última gran novela, *Los hermanos Karamázov,* considerada su mejor obra por muchos de sus admiradores. A pesar del lastre de su fe y de tanta tontería de extrema derecha, el escritor que hay en él se impone. Dostoievski demostró concluyentemente que aún era capaz de producir muy buena literatura, aunque de un tenor apabullantemente dostoievskiano.

En muchas de sus versiones *Los hermanos Karamázov* pasa de las 1.000 páginas, pero

Dostoievski la escribió en dos años, 1879 y 1880. El estilo acusa esta velocidad; en muchas zonas los diálogos son precipitados y brotan de los personajes con mucha rapidez, como si farfullaran. En ocasiones, en medio de las discusiones más corrientes, se vuelven incoherentes. «Espero que no aparezca. Eso sería espléndido, ¿no creerá usted que me agradan sus repulsivos negocios verdad? ¿Y con usted aquí? Iremos a cenar». En cuanto a los escenarios donde tienen lugar estas «conversaciones», son casi inexistentes. Cosas como descripciones de la naturaleza, casas y monasterios (por dentro y por fuera), cambios de expresión facial de los personajes, ligeros tonos de luz y sombra, se consumen en el calor de las confrontaciones de Dostoievski y de todo lo que quiere *decir* desesperadamente. En palabras de su compatriota Nabokov: «Como en su mundo la meteorología no existe, no importa cómo vaya vestida la gente». Esto podría ser un defecto leve en un país donde imperara un clima templado y regular. Pero allí donde en invierno se registran regularmente temperaturas de -5° en invierno y de más de 40° en verano, cosas como la ropa y la meteorología tienden a ser importantes. También ayuda al lector a visualizar las escenas. Un personaje envuelto en un traje de *inuit* suscita una reacción muy diferente a la que provoca alguien vestido solo con pantalón corto y sombrero de paja. Como no hay primeros planos ni trasfondo, los paisajes de Dostoievski son terrenos y climas interiores, un contexto mental que envuelve a la psicología desnuda de sus «personajes». Las tronantes afirmaciones en torno a pecadores, asesinatos, las cumbres de la espiritualidad, el mal, etc., van acompañadas de tormentas y extrañas calmas emocionales. La última novela épica de Dostoievski carece de meteorología, pero contiene climas mentales extremos. Por otro lado, los lectores más entusiastas pueden verse transportados a un ámbito donde la pasión de las fuerzas morales crea un drama de desolada grandeza. Las reacciones ante Dostoievski son invariablemente tan extremas como los conflictos que describe. No hay lugar para respuestas tibias ni puntillosas críticas literarias.

En *Los hermanos Karamázov,* Dostoievski deja las cosas claras desde el principio. La novela transcurre en la ciudad de provincias de Skotoprigonyevsk, que en ruso significa «vallado» o «establo». La historia narra los dramáticos sucesos que llevan al declive de la familia local de los Karamázov. «Kara» significa negro en turco y Dostoievski parece haber usado esta referencia encubierta como un recordatorio constante a esta familia mientras escribía el libro. El cabeza de familia es Fiódor Pávlovich Karamázov, un terrateniente degenerado que emplea la mayor parte de su tiempo galanteando, haciendo el bufón y mofándose de los nobles ideales. Su crudeza y alcoholismo solo se ven matizados por un elemento cómico pensado para introducir un aspecto entrañable en un personaje que, por lo demás, resulta repulsivo. Fiódor había sido toda su vida «el hombre de temperamento más voluptuoso, dispuesto a aferrarse a cualquier falda que se le pusiera por delante». Había estado casado dos veces y tenía tres hijos legítimos, los «hermanos Karamázov» del título: Dmitri, Iván y Aliosha. Su sirviente Smerdiakov es uno de sus hijos ilegítimos, concebido como resultado de una apuesta que Fiódor Karamázov había ganado violando a una niña vagabunda y mentalmente deficiente, la «hedionda Lizaveta».

La primera esposa de Fiódor, Adelaida, era una hermosa heredera que se había fugado con él solo para acabar desilusionada, engañada y perder los 25.000 rublos de su herencia. Era la madre del primer hijo de Fiódor, Dmitri, y se acabó escapando con un seminarista. Fiódor se había casado en segundas nupcias con una huérfana de 16 años, Sofía, quien enseguida intenta suicidarse y muere tras dar a luz a Iván y Aliosha. Fiódor había descuidado a estos niños de forma casi grotesca, utilizando el hogar familiar para celebrar orgías con prostitutas en las que acababa totalmente borracho. A sus hijos los habían criado sirvientes y parientes lejanos y habían crecido sin apenas conocer a su padre.

El relato empieza con una reunión familiar celebrada en el monasterio local. En ese momento los miembros de la familia apenas se conocen y el objeto de la reunión es arreglar sus diferencias. Los hermanos han crecido separados y su padre se ha convertido en una ruina, un alcohólico, una parodia de la voluptuosidad con sus labios carnosos y fláccidos y restos negruzcos de dientes. Elegir el monasterio había sido un acto perverso porque su hijo Aliosha es novicio allí y se ha convertido en uno de los favoritos de Zósimo, el «anciano santo» del monasterio, un santón sabio. Fiódor Karamázov se asegura de que la reunión familiar degenere en una escandalosa farsa. Imita la conducta de los demás e incluso se burla del venerable Zósimo, arrodillándose ante él y preguntándole cómo podría entrar en el cielo. Sugiere a sus hijos que solo se comporta así para poner a prueba las cualidades espirituales de Zósimo. Este está muy enfermo, casi moribundo, pero intenta alegrar a Fiódor Karamázov. Es capaz de ver más allá de su conducta aparente y le advierte que deje de mentir.

A continuación la novela pasa por algunas escenas pensadas para equilibrar. Afortunadamente, la apabullante cercanía de la trama se ve oscurecida por los personajes inestables que forman parte de estas escenas. Los «héroes» de esta vasta y laberíntica novela son los tres hermanos Karamázov, cada uno de los cuales representa un aspecto de la humanidad. Dmitri encarna las emociones, Aliosha la fe e Iván la razón.

Dmitri es un oficial del ejército dado a una conducta «espontánea» y derrochadora. Su corazón, siempre abierto, es capaz de sentir amor tanto apasionado como espiritual. Aparentemente puede adorar a «Sodoma» y a «Madonna» a la vez. Estos aspectos de su vida están representados por Grúshenka y Katerina. La noble Katerina confía a Dmitri 3.000 rublos que él gasta rápidamente. A pesar de eso, o puede que por eso mismo, ella se enamora de él, al parecer por su conducta sádica. Grúshenka, por otro lado, es un ejemplo más de las mujeres «pecadoras» de Dostoievski, que acaba revelando sus cualidades espirituales a través de su lealtad hacia Dmitri. Su padre también va tras Grúshenka e intenta sobornarla con 3.000 rublos para que se entregue a él. No es de extrañar que Dmitri desarrolle un odio asesino hacia su padre.

Cuando acaban asesinando a este hombre distinguido, Dostoievski se asegura de que las pruebas circunstanciales del parricidio apunten a Dmitri. Entre otras cosas están los 3.000 rublos que supuestamente había robado a su padre. (Esta suma, 3.000 rublos, parece haber obsesionado a Dostoievski por alguna razón, pues aparece en los lugares más insospechados de su novela, incluida una cantidad extra de dinero que Fiódor

Karamázov espera sacar de la venta de madera y los honorarios que exige un abogado de San Petersburgo para encargarse de la defensa de Dmitri en el juicio. No es que la cantidad constituya un *leitmotiv,* porque a veces tiene relevancia y otras ninguna. Las investigaciones realizadas por los biógrafos de Dostoievski no han logrado hallar ninguna razón por la que esta suma en concreto pudiera dar vueltas tan persistentemente en su cerebro durante este periodo de frenética actividad literaria.)

Los otros dos hermanos Karamázov, Iván y Aliosha, son personajes totalmente opuestos. Aliosha es otro de los personajes tipo Cristo de Dostoievski. Su mentor espiritual es el anciano Zósimo, tan santo y sabio que, en ocasiones, puede leer las almas de los demás. En un determinado momento Zósimo se postra ante Dmitri porque percibe que este pronto padecerá grandes sufrimientos. Dostoievski quiere que tomemos a Aliosha por el héroe de la novela, pero no cabe duda de que este papel lo usurpa el diabólicamente brillante Iván. En diversas ocasiones Iván usa en la novela todo el ingenio de su considerable intelecto para demostrar que el Dios en el que no quiere creer, no existe. Aquí el masoquismo latente de Dostoievski alcanza sus más altas cotas espirituales. A pesar de ser un creyente ferviente, inventa, y pone en boca de Iván, varios argumentos muy fuertes y convincentes contra la existencia de Dios. Dostoievski confesaría a un amigo en una carta que no encontraba respuesta para uno de ellos. No podía comprender por qué Dios permitía el sufrimiento de niños inocentes en el universo que regía. Aun así siguió siendo un firme creyente.

Al igual que el príncipe Myshkin, Aliosha también tiene su lado humano. Debido quizá a su inocente juventud sucumbe a momentos de tentación terrenal, cayendo sobre todo en la lujuria, un tema que Dostoievski siempre llevó en su corazón. Hay un momento en la saga Karamázov en el que un personaje llamado Rakitin, muy dado al cotilleo, cuyas cualidades el autor considera despreciables, pretende poner a Aliosha al día en cuestiones de sexo. Explica que un hombre es capaz de dar todo lo que tiene para satisfacer la lujuria que despierta en él el cuerpo de una mujer, aunque en el fondo solo desee una parte concreta de un cuerpo femenino. Es información importante, al igual que para el inexperto Aliosha, porque es parte integral de nuestro viaje espiritual de 1.000 páginas hacia la redención.

Iván es el más intrigante de los hermanos, un personaje solitario movido por la pasión intelectual. Hasta su padre Fiódor comenta: «No es uno de nosotros». Cuando le preguntan por sus creencias, responde que tiene una «mente euclidiana». Cree en la razón y la geometría (aquí Iván parece estar confundiendo la idea de la infinitud matemática y la de la infinitud teológica) y defiende sus argumentos contra la existencia de Dios con gran ingenuidad poniendo a prueba, al hacerlo, la fe de su hermano Aliosha. En realidad se sugiere que no pretende socavar la fe de su hermano; en el fondo desea que Aliosha le dé una buena razón para creer en Dios.

Los mejores argumentos de Iván contra la existencia de Dios se encuentran en el capítulo denominado «El gran inquisidor», también llamado «El poema de Iván». En este capítulo se cuenta que Cristo volvió brevemente a la Tierra en el siglo XVI para presentarse ante la Inquisición española de Sevilla. «Paseó por las cálidas "calles y vías"

de esta ciudad sureña un día después de que fueran quemados unos 100 herejes por orden del gran inquisidor.» Cristo realiza el milagro de curar a un ciego y luego resucita a una niña que yacía en su ataúd. El gran inquisidor es testigo de este último milagro. Lo describe como «un anciano casi nonagenario, recto y erecto, de rostro arrugado y ojos hundidos, en los que, sin embargo, aún brilla la luz como un ascua ardiente». El gran inquisidor ordena a los soldados que apresen a Cristo y decide quemarlo en la estaca como al «más vil de los herejes».

En el pasaje fundamental de «El gran inquisidor», este se enfrenta a Cristo. Se queja de que Cristo ha sobreestimado la capacidad humana de ejercer el libre albedrío. Cristo pretendía liberar a la humanidad, pero esta no quería afrontar la agonía de tener que elegir. La humanidad quiere seguridad, certidumbre y tranquilidad espiritual. Muy pocos tienen la fuerza necesaria para asumir la responsabilidad de la libertad. El resto prefiere dejar su libertad en manos de la Iglesia, a la que otorgan el poder de decirles cómo deben comportarse.

Aliosha reconoce que Iván está describiendo a la Iglesia católica romana, que funciona como un poder estatal, cuando en la verdadera Iglesia cada individuo carga con su libertad y el Estado desaparece. (Da la casualidad de que Marx afirmaba que eso sería exactamente lo que ocurriría cuando se implementara en auténtico comunismo.)

Se supone que los argumentos que Iván esgrime contra Dios son parte de una lucha espiritual. Zósimo, quien sigue siendo la fuente última de la sabiduría, se da cuenta de que Iván está en pleno «peregrinaje» hacia «cosas más elevadas». Por irónico que resulte, muchos críticos han ignorado completamente el papel desempeñado por Dios en la obra de Dostoievski. Según ellos, lo que le preocupaba era que la humanidad se hiciera responsable de su propia libertad. Al recalcar que la humanidad debería afrontar su agónica libertad de elección, Dostoievski estaba sentando las bases del existencialismo. Cuando escribía *Los hermanos Karamázov* empezaban a difundirse por Europa y Rusia las ideas del filósofo y teólogo danés, Søren Kierkegaard, quien había defendido un argumento sorprendentemente similar sobre la responsabilidad última de la humanidad consigo misma. Creía que esta responsabilidad era razón suficiente como para comprometerse espiritualmente con Dios. Hoy se considera a Dostoievski y Kierkegaard los precursores del existencialismo del siglo XX, a pesar de que esa filosofía adoptara un enfoque humanista y ateo basándose en que aceptar la libertad también permite *rechazar* a Dios. El existencialismo enseña que todo hombre debe reconocer la tremenda responsabilidad que supone su libertad. Al elegir, nos elegimos a nosotros mismos. La libertad es el elemento esencial de una condición humana de la que no podemos desembarazarnos. Quien no se haga cargo de esta situación, actúa «de mala fe». Solo al elegir nuestra libertad nos creamos a nosotros mismos. No es difícil ver cómo surgieron estas ideas «sin Dios» a partir de la «obsesión con Dios» de Dostoievski.

En un pasaje posterior de *Los hermanos Karamázov,* en un momento en el que Iván se trastorna (aún más), tiene una pesadilla en la que se encuentra con el diablo con el que mantiene una civilizada discusión filosófica. Con un gran toque de originalidad, Dostoievski representa al demonio como un tipo algo descuidado: «Su ropa blanca

estaba algo sucia y su enorme bufanda bastante raída. Los pantalones del visitante tenían un corte excelente, pero eran de un color claro que ya no se llevaba». En realidad el demonio es «una especie de parásito de buena cuna que depende de sus viejos y amables amigos».

Durante la larga discusión entre Iván y el demonio resulta que este está al día en las últimas derivas intelectuales. Habla de las ideas de Iván Karamázov sobre «los hombres nuevos […] que proponen destruirlo todo y dedicarse al canibalismo». Menciona lo mucho que irritaban a Iván estas gentes a las que consideraba estúpidas. No tenían ni idea de cómo atajar estos asuntos. Si le hubieran preguntado, Iván podría haberlos enderezado. No había ninguna necesidad de destruirlo todo y volver a un primitivo estado de canibalismo para lograr un nuevo orden. Lo único que había que hacer era destruir «la idea de Dios que impera entre los humanos». Con eso bastaría para iniciar una «nueva era». Los hombres se unirían por fin para llevar la alegría y la felicidad a la tierra. Todos se darían cuenta de que solo tenían una vida y constatarían que son mortales. Pero esa misma conciencia de la naturaleza efímera de la vida «intensificaría su fuego en la misma medida en la que ahora lo disipan las esperanzas depositadas en una vida eterna más allá de la tumba».

A lo largo del siglo XX tanto comunistas como capitalistas reconocerían, a su modo, este problema. Según el capitalismo y la democracia liberal, lo importante es nuestra vida en la tierra. Para Dostoievski es la visión de futuro del malvado Iván Karamázov, que le encanta al demonio. «Si ocurriera, todo se resolvería y la humanidad alcanzaría su meta», aunque creía que «no se lograría antes de 1.000 años». Pero, como hemos visto, Dostoievski creía que la salvación estaba en otra parte, en un futuro menos rosa.

Al final, Fiódor Karamázov es asesinado por su hijo ilegítimo Smerdiakov. Juzgan a Dmitri, lo condenan y le envían a Siberia. Puede que Dostoievski quisiera sugerir que, al margen de lo que ocurra, todos somos culpables. Para redimirse, Dmitri debe pasar por un purgatorio del que surgirá como un ser humano mejor.

A finales de la década de 1870 los revolucionarios rusos veían con desconfianza hasta el gobierno, en comparación liberal, de Alejandro II. Desde el exilio Bakunin defendía el bandolerismo por considerarlo «una de las formas más honorables de la vida popular rusa». En abril de 1879 un asesino disparó a Alejandro cuando daba su paseo matutino. Diez meses después pusieron una bomba en la residencia del zar, que escapó a la muerte porque llegó tarde a cenar. Dostoievski apoyaba al gobierno, pero se hallaba ante un dilema. Las perspectivas para Rusia no eran buenas.

En 1880 se inauguró en Moscú un monumento al mayor poeta de Rusia: Pushkin. En las celebraciones del evento Dostoievski pronunció un discurso en el que quería salvar las diferencias surgidas en la sociedad rusa, lo que, en su opinión, no implicaba una reconciliación entre elementos conservadores y socialistas. Lejos de ello; el socialismo y la revolución eran anatema para él. La única manera de evitar que Rusia cayera en las garras de fuerzas de este tipo era lograr «la armonía fraternal entre todas las tribus bajo la ley evangélica de Cristo». Creía que en vez de elegir el comunismo, los rusos debían optar por «una humilde asociación con el pueblo común».

El fervor con el que Dostoievski pronunció el discurso suscitó un enorme entusiasmo entre la audiencia. Cuentan que la Sala de las Columnas «se transformó gracias a la voz de un genio». En otros artículos, más serios, se constataba que Dostoievski había perdido todo sentido de la realidad rusa. Sea cual fuere la respuesta a los problemas de Rusia, la solución no pasaba por transformar el país en un Reino mítico de Dios en la tierra.

Sería la última aparición en público de Dostoievski, que ya contaba 59 años. Por entonces enfermó de enfisema debido a toda una vida de fumador y a la tensión que le producía el continuo exceso de trabajo.

Tenía ataques epilépticos cada vez más frecuentes. Acabó *Los hermanos Karamázov* en noviembre de 1880 y dos meses después se encontraba en su lecho de muerte. En la mañana del miércoles 28 de enero de 1881 pidió su Biblia. Su esposa Anna se la puso delante y él la abrió al azar para, como sugería una antigua superstición rusa, ver qué profetizaba. Anna le leyó las palabras que había señalado y él dijo: «Significa que voy a morir». Murió esa tarde y tres días después, a pesar del frío extremo del invierno ruso, 30.000 personas hicieron cola en las calles de San Petersburgo para ver pasar su ataúd. Dicen que se pronunciaron discursos ante su tumba durante seis horas.

Epílogo

Las grandes novelas de Dostoievski irrumpieron en la escena literaria europea como una sucesión de tormentas. En las décadas siguientes su cruda psicología y su apasionada implicación inspiraron a escritores y pensadores tan dispares como Nietzsche o Kafka. El estudio de la psicología humana estaba entrando en una nueva fase, y la forma que tenía Dostoievski de entender los recesos más oscuros y extremos de la mente humana arroja luz en ámbitos rara vez tratados tan intensamente desde las tragedias griegas y Shakespeare.

Las novelas de Dostoievski son arte de la psicología y están en la línea de las obras sobre Edipo de Sófocles. Pero en el ámbito estricto de la literatura la crítica ha sido más ambivalente. Tras el primer cegador choque de reconocimiento hubo críticos que detectaron, en posteriores revisiones, elementos menos positivos. La fuerza del efecto causado por Dostoievski se basa en una estructura más bien precaria, en la que a veces faltan cordura y arte literario.

Esta ambivalencia de la crítica se puede resumir, como hiciera el famoso crítico del siglo XX, Georg Steiner, en «¿Tolstói o Dostoievski?». Dostoievski era un titán, arrojando rayos desde su nuboso Olimpo espiritual. Sus novelas políticas y religiosas querían destetar el alma de los seres humanos de las ideas nihilistas que amenazaban con transformar a seres de orientación religiosa en entidades puramente laicas. Tolstói era el amo de una tradición más civilizada. Sus dos grandes novelas históricas y sociales, *Guerra y paz* y *Anna Karenina,* son dos grandes hitos de la tradición cultural europea. Representan el apogeo de la novela, tienen todo lo que una novela puede tener incluidos, los conmovedores aspectos que Dostoievski amaba tanto. Comparadas con la magnificencia sinfónica de las obras maestras de Tolstói, las grandes obras de Dostoievski parecen un coro satánico de arpías y demonios. Uno no duda de su integridad ni por un momento, pero si comparamos a Dostoievski con Tolstói y otros grandes novelistas europeos, no podemos evitar ver su crueldad. La fuerza de su entusiasmo religioso y eslavófilo, su obsesión latente con la «Santa Rusia» y las almas de sus personajes, a menudo perturbadas, no compensan la falta de refinamiento artístico. No se trata solo de que no entendamos bien la «rusidad» de Dostoievski. Su compatriota Nabokov deplora «la falta de gusto, los monótonos procesos por los que pasan los personajes que padecen complejos prefreudianos y la forma que tiene de revolcarse en las trágicas desgracias de la dignidad humana».

La falta de arte y gusto de Dostoievski son innegables, pero ¿es un defecto absoluto? Cualquiera que, en alguna ocasión, se haya visto arrastrado por la fuerza de las agitadas palabras de Dostoievski y se haya dejado llevar, de mala gana, por el torrente del precipitado relato, las conversaciones dialécticas que cortan la respiración, los impetuosos gestos, las dramáticas consecuencias, no olvidará nunca sus embriagadores efectos. Y, como he sugerido antes, puede que esta experiencia sea óptima en la última fase de la juventud o principio de la vida adulta. Visto así, puede que los logros de

Dostoievski no sean universales, pero aun así consiguió mucho. Su obra no es tanto literatura como una cruda experiencia espiritual que, como tal, se vive mejor a esa edad en la que las preguntas existenciales (con o sin fe en Dios) son más apremiantes, cuando toda nuestra vida futura parece depender (y tal vez dependa) de las decisiones que tomemos, de quién descubramos que somos y de quién decidamos querer ser.

Extractos de las obras de Dostoievski

• *Crimen y castigo.* Raskólnikov está en Siberia y se encuentra con Sonia

Raskólnikov estaba sentado ocioso, mirando al frente, y sus pensamientos dieron paso a la ensoñación primero y la contemplación después. No pensaba en nada en particular, pero se sentía preocupado y excitado, experimentando un desasosiego difícil de localizar. De repente se dio cuenta de que Sonia estaba a su lado. Se había acercado sin hacer ruido y se había sentado junto a él. Aún era muy pronto y el relente matutino seguía siendo cortante. Ella llevaba un viejo y raído abrigo e iba envuelta en su chal verde. Su rostro aún mostraba los signos de su reciente enfermedad; estaba más pálido y afilado. Ella le regaló la alegre sonrisa que solía cuando le veía y le tendió la mano con su habitual timidez. Siempre le daba vergüenza tenderle la mano y a veces no se la ofrecía en absoluto, como si temiera que él rechazara tomarla […], pero en esta ocasión no soltaron sus manos. Él le dedicó una rápida ojeada y luego bajó los ojos sin hablar. Estaban solos. Nadie les había visto. El guardia estaba buscando en otra parte.

Nunca llegaron a saber cómo ocurrió. De repente, algo pareció apoderarse de él y arrojarlo a los pies de ella. Él cerró los brazos en torno a sus piernas. Durante un instante ella sintió un miedo terrible y palideció aún más. Se enderezó y temblaba mientras miraba sus pies. Pero entonces comprendió y una luz de felicidad infinita apareció en sus ojos. Entendió más allá de toda duda que él la amaba más que a nada y que el momento había llegado por fin […].

Querían hablar pero no podían. Tenían lágrimas en los ojos. Ambos estaban pálidos y eran delgados, pero sus rostros enfermizamente pálidos brillaban bajo el amanecer de un nuevo futuro, de la resurrección plena a una nueva vida […]. Resolvieron esperar y ser pacientes. Tuvieron que esperar siete largos años, pero, ¡qué terribles sufrimientos y felicidad infinita les quedaba por delante!

• *Memorias del subsuelo.* El famoso pasaje con el que empieza el libro en el que se presenta a sí mismo uno de los primeros héroes existencialistas

Soy un hombre enfermo […]. Soy un hombre furioso. Creo que le pasa algo a mi hígado. Pero no sé nada de mi enfermedad y ni siquiera estoy seguro de qué parte de mí está afectada. No recibo ningún tratamiento ni nunca lo he recibido, aunque respeto profundamente a los médicos y la medicina. Soy, además, muy supersticioso, aunque solo sea porque respeto a la medicina. (Poseo educación suficiente como para no ser supersticioso, pero aun así lo soy.) No, me niego a que me traten por rencor. Probablemente no lo entiendas. Pero yo lo entiendo. En realidad no sabría decir contra quién se dirige mi rencor en este aspecto; soy muy consciente de que no voy a anotarme un punto con los médicos no consultándoles; soy perfectamente consciente de que haciendo esto no perjudico a nadie más que a mí mismo. Dicho y hecho todo, la razón

por la que no me someto a tratamiento es por rencor. ¿Qué tengo mal el hígado? ¡Que se ponga peor!

• *Los demonios.* El famoso pasaje conocido como «la confesión de Stavroguin» en el que este confiesa lo que le hizo a Matrioscha, de 14 años

Matrioscha estaba sentada en un banco en su cuarto. Me daba la espalda y cosía. Pasado un rato, de repente, se puso a cantar muy bajito, como hacía a menudo. Saqué mi reloj y miré la hora: eran las dos. Mi corazón empezó a latir aceleradamente. Me levanté y me acerqué a ella sigilosamente. Había geranios en el alféizar de la ventana y el sol brillaba con fuerza. Me senté tranquilamente junto a ella en el suelo. Ella pareció asustarse y dio un salto poniéndose de pie. Tomé su mano y la besé gentilmente, la senté en el banco y la miré a los ojos. Cuando besé su la mano empezó a reír como un bebé, pero solo durante un momento, porque volvió a levantarse abruptamente y estaba tan asustado que un espasmo atravesó su rostro. Me miró con ojos inmovilizados por el terror y sus labios empezaron a temblar como si estuviera a punto de echarse a llorar, aunque no lo hizo. Volví a besar su mano y la senté sobre mis rodillas. Ella se separó y sonrió, como si se avergonzara. Le susurraba sin parar, como si estuviera borracho. De repente sucedió algo extraño que nunca podré olvidar porque me confundió totalmente. La niña me echó los brazos al cuello y comenzó a besarme apasionadamente. Su rostro estaba extático. Estuve a punto de levantarme e irme. Sentía compasión porque me resultaba desagradable que una niña tan joven se comportara así.

Cuando todo acabó ella estaba confusa. No intenté tranquilizarla y dejé de acariciarla. Me miró sonriendo tímidamente. ¡De repente su rostro me pareció tan estúpido! A cada momento que pasaba se sentía más y más confusa. Al final se cubrió la cara con las manos y se quedó en la esquina inmóvil, mirando hacia la pared. Temía que volviera a tener miedo como antes, y me deslicé en silencio fuera de la casa.

• *El idiota.* Hacia el final de la novela, el príncipe llega a casa de Rogozhin y exige ver a Natasia Filíppovna. Rogozhin le lleva hasta una habitación a oscuras

Por entonces sus ojos ya se habían acostumbrado a la penumbra lo suficiente como para distinguir una cama en la oscuridad. Alguien dormía en ella, dormía totalmente inmóvil. No se percibía el más leve movimiento, ni se oía respiración alguna. El durmiente estaba cubierto por una sábana blanca […]. Al otro lado de la cama, sobre una silla, había pedazos de un magnífico vestido blanco, encajes y cintas caras. En una mesilla, junto a la almohada, brillaba un puñado de diamantes, arrojados ahí de cualquier manera. Por debajo de una combinación de encaje que había a los pies de la cama asomaba un pequeño pie blanco que parecía cincelado en mármol; parecía terrible y espantosamente quieto y blanco.

El príncipe miraba y miraba y sentía que, cuanto más miraba, más mortal parecía el

silencio. De repente se despertó una mosca en algún lugar, cruzó la habitación, planeó sobre la cama y se posó en silencio sobre la almohada. El príncipe se estremeció […].

—Veo que te estremeces –dijo Rogozhin […].

El príncipe se inclinó hacia delante para escuchar, poniendo toda su atención para entender lo que había dicho Rogozhin y siguió al otro interrogadoramente.

—¿Lo has hecho tú? –preguntó suavemente, señalando con la cabeza.

—Sí, lo he hecho yo –susurró Rogozhin antes de sumirse en el silencio.

Durante cinco minutos no habló ninguno de los dos.

• *Los hermanos Karamázov.* Pesadilla de Iván en la que habla con el diablo

—¡Cállate o te mato! –chilló Iván.

—¿Matarme?, no, tengo algo que decir –insistió el visitante–. Por eso estoy aquí. ¡Oh! Adoro los sueños de mis apasionados jóvenes amigos que anhelan la vida «Hay hombres nuevos», te dijiste a ti mismo esta última primavera, cuando estuviste a punto de venir de visita, «los que pretenden destruirlo todo y volver al canibalismo. ¡Qué locos! ¿Por qué no me pidieron consejo? No hay ninguna necesidad de destruirlo todo y volver al canibalismo. Lo único que hay que destruir es la idea de Dios que ha elaborado la humanidad. Deberíamos empezar por ahí […]. Una vez que la humanidad renuncie a Dios, y eso ocurrirá como cambian las eras geológicas, la antigua forma de entender la vida se colapsará sola, junto a la vieja moralidad. Entonces podrá empezar una nueva era. Los hombres se asociarán para obtener todo lo que la vida puede dar, pero buscarán solo la felicidad y la alegría de este mundo. Se exaltarán con el espíritu divino, sentirán un orgullo extremo y este hombre-dios andará sobre la tierra. Hora tras hora extenderá su conquista sobre la naturaleza, haciendo igual uso de su voluntad y de la ciencia. La humanidad entenderá que es mortal, que no hay otra vida, y aceptará la muerte con orgullo y de buen grado como un dios […]». ¡Qué encantador! […]. Pero la cuestión es, te preguntarás, si alguna vez habrá una época parecida. Porque si la hubiera, todo se resolvería y la humanidad alcanzaría su meta última.

• *Diario de un escritor.* Dostoievski explica sus ideas sobre «Europa» en una sección titulada «¿Servilismo o cortesía?»

Es bien sabido que los rusos bien educados son extremadamente corteses cuando tratan con Europa, creen que tratan con Europa o creen que son observados por europeos, aunque no les mire nadie. Oh, en casa, en nuestra propia tierra lo hacemos a nuestra manera, en casa podemos dejarnos de europeísmo. Tomemos como ejemplo nuestras relaciones familiares, nuestra actitud general en asuntos cívicos como el honor y el deber. Además, ¿cuál de nuestros «predicadores» que recomiendan las ideas «europeas» cree en ellas? Evidentemente solo los hombres honestos y de buen corazón, que las creen precisamente porque tienen buen corazón. ¿Pero cuantos hombres así hay en nuestro

país?

Puede que, en sentido estricto, no haya ni un solo europeo entre nosotros, sencillamente, porque no somos capaces de ser europeos. En Rusia, los intelectuales progresistas y los que se lucran en las bolsas, de hecho nuestras mentes más preclaras, dicen suscribir las ideas europeas. En mi opinión sucede lo mismo en todas partes. Evidentemente no me refiero a la gente que tiene sentido común: ellos no creen en las ideas europeas simplemente porque no hay nada en que creer. No ha habido en el mundo nunca nada más oscuro, vago, incierto e indefinible que ese «*cuerpo de ideas»* que hemos logrado acumular en dos siglos de europeísmo. En realidad no existe ningún cuerpo, solo un caos de fragmentos, de piezas desmembradas y descoyuntadas de sentimientos ajenos e ideas, hábitos y palabras ininteligibles. Hay sobre todo palabras, palabras, palabras; son desde luego las palabras más liberales y europeas, pero en lo que a nosotros respecta no son más que palabras.

Cronología de la vida y época de Dostoievski

1821	Fiódor Mijaílovich Dostoievski nace el 11 de noviembre (30 de octubre según el calendario antiguo) en el Hospital Mariinski de Moscú
1821	El padre de Dostoievski compra una casa de campo en Darovoe, distrito de Tula
1826	El matemático ruso Lobachevski anuncia el hallazgo de una geometría no euclidiana
1825	Revolución decembrista: una revuelta muy extendida entre los jóvenes oficiales contra la represión zarista
1834	Dostoievski asiste a una escuela privada en Moscú
1837	Muere su madre. Dostoievski va con su hermano Mijaíl a la Academia de Ingeniería Militar de San Petersburgo. Pushkin muere en un duelo
1839	Los siervos asesinan a su padre en la casa de campo de Darovoe
1841	Gogol publica *Almas muertas*
1843	Dostoievski se gradúa en la Academia Militar e inicia un año de servicio en el ejército
1844	Dostoievski dimite y deja el ejército para dedicarse a escribir en San Petersburgo
1846	Publicación de *Pobre gente* que recibe buenas críticas de Belinski. En cambio, *El doble* no suscita buenas críticas tras su publicación
1846-1847	Se distancia del Círculo de Belinski. Empieza a asistir a las reuniones del Círculo Petrashevski
1848	Revueltas revolucionarias en todas las ciudades de Europa
1849	Dostoievski es arrestado por la policía política zarista e interrogado por el general Nabokov en la Fortaleza de San Pedro y San Pablo. Antes de enviarle a Siberia, le hacen pasar por una ejecución fingida
1850-1854	Dostoievski cumple condena penal en Tobolsk, Siberia
1851	Inauguración de la línea férrea San Petersburgo-Moscú
1835-1856	Guerra de Crimea
1855	Muerte de Nicolás II y sucesión de Alejandro II, más liberal

1854-1875	Dostoievski se hace soldado del ejército en Semipalátinsk
1857-1859	Sirve en el ejército como teniente. Se casa con la viuda María Dmítrievna
1860-1862	Publicación de *Recuerdos de la casa de los muertos*
1861	Emancipación de los siervos. Estalla la Guerra de Secesión norteamericana.
1864	Mueren la esposa de Dostoievski, María, y su hermano Mijaíl. Publicación de *Memorias del subsuelo.*
1866	Dostoievski publica *El jugador* y *Crimen y castigo.*
1867	Marx termina *El capital* y Dostoievski *El idiota.* Se casa con su segunda esposa, Anna Grigórievna
1867-1871	Dostoievski y su nueva esposa viven en Europa occidental
1868	Tolstói publica *Guerra y paz*
1870	Nace Lenin
1871	Mendeleiev publica la tabla periódica de los elementos químicos. Comuna de París: primera revolución comunista de Europa
1872	Marx publica *El capital* en Rusia
1878	Tolstói publica *Anna Karenina*
1879	Nace Stalin
1880	Dostoievski pronuncia el «Discurso de Pushkin» y termina *Los hermanos Karamázov*
1881	Muere Dostoievski el 28 de enero. Asesinato de Alejandro II; le sucede Alejandro III y se inicia un periodo de represión

Lecturas recomendadas

Anna Dostoievski, *Dostoevsky: Reminiscences,* Liveright, 1975. Un fascinante e íntimo retrato del gran escritor que hace de su segunda esposa, quien vivió con él las pruebas y tribulaciones de los años pasados en Europa, de casino en casino, y mientras componía algunas de sus obras maestras.

Fiódor Dostoievski, *The Gambler,* traducción de Victor Terras, University of Chicago Press, 1972 [*El jugador,* Akal, 2006]. Se trata de la novela más autobiográfica de Dostoievski.

Fiódor Dostoievski, *A Writer's Diary,* trad. Kenneth Lantz, Northwestern University Press, 1997) [*Diario de un escritor,* Alba, 2007]. Una mezcolanza de más de 1.000 páginas. Rara vez ha dado un escritor una idea tan clara de cómo trabaja, de cómo funciona su mente, de qué visiones tiene y de su psicología, a través de sinceros comentarios sobre su vida y obra. Este es Dostoievski al desnudo, tan a la vista como cuando habla a través de sus personajes.

Joseph Frank, *Dostoevsky.* Es la biografía más completa y definitiva. Pocas vidas y obras han sido sometidas a tan exhaustivo análisis sin poner a prueba la resistencia del lector. Hay partes algo tediosas, pero las compensan con creces las páginas llenas de detalles fascinantes.

Volumen 1: *The Seeds of Revolt, 1821-1849,* Princeton University Press, 1986.
Volumen 2: *The Years of Ordeal, 1850-1859,* Princeton University Press, 1984.
Volumen 3: *The Stir of Liberation, 1860-1865,* Robson Books, 1987.
Volumen 4: *The Miraculous Years, 1865-1871,* Princeton University Press, 1996.
Volumen 5: *The Mantle of the Prophet, 1871-1881,* Princeton University Press, 2003.

Leonid Grossman, *Dostoevsky,* Allen Lane, 1974. Una biografía muy completa desde el punto de vista ruso cuyo único defecto parcial es que se publicó cuando Rusia aún era comunista y las autoridades consideraban a Dostoievski «peligroso». Ofrece muchos datos que no se encuentran en otra fuente.

Konstantin Mochulsky, *Dostoevsky: His Life and Work,* Princeton University Press, 1967. Más que una biografía es una crítica. Se suele considerar a Mochulsky el mayor crítico de su obra. El libro se escribió en ruso y da muchas pistas filosóficas y sociales sobre las grandes novelas y las obras menores.

Vladimir Nabokov, *Lectures on Russian Literature,* Harcourt Brace Jovanovich, 1981. [*Curso de literatura rusa,* Ediciones B, 2009]. Un punto de vista divertido y sofisticado sobre las ideas de Dostoievski, el del gran autor ruso Nabokov, cuyo tío abuelo fue carcelero de Dostoievski en la Fortaleza de San Pedro y San Pablo. Tras leer este libro

sospechamos que su sobrino nieto no le hubiera dejado marchar.

Richard Peace, *Dostoevsky: An Examination of the Major Novels,* Cambridge University Press, 1971. Una crítica meticulosa e incisiva de las grandes obras maestras de Dostoievski en la que se muestra la evolución de su literatura, sus procesos mentales e ideas, desde un temprano escepticismo a un posterior fanatismo religioso.

D. H. LAWRENCE
EN 90 MINUTOS

PAUL STRATHERN

SIGLO XXI ESPAÑA

Siglo XXI de España / En 90 minutos

Paul Strathern

D. H. Lawrence

en 90 minutos

Traducción: Sandra Chaparro Martínez

La civilización occidental se ha impuesto de forma tan abrumadora que a veces necesitamos que nos recuerden a qué reemplazó. La voz de Lawrence nos habla de nuestros orígenes, de una libertad instintiva y gozosa que quizá poseyéramos alguna vez. Sus obras, de las mejores escritas en lengua inglesa, evocan una vida que hemos perdido. En ellas vislumbramos algo vivo, actualmente herido que, no obstante, reconocemos en nosotros mismos.
En *D. H. Lawrence en 90 minutos,* Paul Strathern nos ofrece el relato conciso sobre la vida e ideas de Lawrence y explica su influencia sobre la literatura y la lucha de los hombres por entender su lugar en el mundo. El libro también incluye una selección de textos de las obras de Lawrence, una cronología de la vida y época del autor y una selección de lecturas recomendadas para quienes deseen seguir leyendo.

«90 minutos» es una colección compuesta por breves e iluminadoras introducciones a los más destacados filósofos, científicos y literatos de todos los tiempos. De lectura amena y accesible, permiten a cualquier lector interesado adentrarse tanto en el pensamiento, los descubrimientos y la obra de cada figura analizada como en su influencia posterior en el curso de la historia.

Diseño de portada
RAG

Reservados todos los derechos. De acuerdo a lo dispuesto en el art. 270 del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes sin la preceptiva autorización reproduzcan, plagien, distribuyan o comuniquen públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

Nota editorial:
Para la correcta visualización de este ebook se recomienda no cambiar la tipografía original.

Nota a la edición digital:
Es posible que, por la propia naturaleza de la red, algunos de los vínculos a páginas web contenidos en el libro ya no sean accesibles en el momento de su consulta. No obstante, se mantienen las referencias por fidelidad a la edición original.

Título original
D. H. Lawrence in 90 minutes

© Paul Strathern, 2005

© Siglo XXI de España Editores, S. A., 2016
para lengua española

Sector Foresta, 1
28760 Tres Cantos
Madrid - España

Tel.: 918 061 996
Fax: 918 044 028

www.sigloxxieditores.com

ISBN: 978-84-323-1828-3

Introducción

Al final de su vida, Lawrence rechazó la civilización occidental porque creía que había corrompido y debilitado el espíritu humano. Pensaba que, en cierta forma, habíamos perdido todo contacto con nuestro ser instintivo y que ya no respondíamos a la «llamada» de la sangre. La verdad seguía estando en lo más profundo de nosotros, pero una cultura muerta la estaba asfixiando.

Tres años antes de morir, Lawrence hizo un viaje por Italia y visitó las tumbas etruscas. Le fascinaba este pueblo misterioso al que los romanos habían «borrado del mapa para dejar sitio a Roma, con R mayúscula». Los etruscos habían desaparecido de su patria dejando poco atrás. Éramos capaces de descifrar las arcaicas letras etruscas, que

> tenían el aspecto de algo escrito apresuradamente ayer mismo sin dedicarle la menor atención […]. Lo malo es que las leemos pero no sabemos lo que significan […] no somos capaces de entender ni una sola frase.

Lawrence dedicó largas horas de reflexión a este misterioso pueblo del que lo único que conocemos es lo que dejaron en sus enterramientos.

De manera que se acercó a las tumbas para verlas por sí mismo. Al llegar le llamó inmediatamente la atención que

> uno pueda leer todos los libros [sobre los etruscos] que hay sin toparse jamás con una sola palabra sobre lo que salta a la vista en los primeros cinco minutos […] me refiero al símbolo fálico.

Había símbolos de este tipo repartidos por todo el lugar. «Helo aquí, pequeño y grande, junto a las puertas o pequeñito, grabado en la roca: ¡La piedra fálica!» En todas las tumbas había algún símbolo fálico y Lawrence llegó a especular con la idea de que su presencia en las piedras había sido la causa de

> la aniquilación de la conciencia etrusca […] un mundo nuevo quería desembarazarse de esos símbolos, fatales y dominantes del viejo mundo, del viejo mundo físico.

Después visitaría las tumbas de Tarquinia:

> El guía abre las verjas de hierro y descendemos a la tumba por empinados escalones. ¡Parece un pequeño y oscuro agujero subterráneo, tras el sol del mundo exterior! […]. Pero la lámpara ilumina bien, nos acostumbramos al cambio de luz y vemos […]. Está muy deteriorada, se han derrumbado partes de la pared […] pero cuando observamos de cerca vemos que la pequeña habitación está decorada con frescos que representan un cielo brumoso y el mar. Hay pájaros y peces, hombrecillos cazando y remando en botes […] en medio del mar hay una gran roca desde la que salta al agua con gracia un hombre desnudo […] mientras los delfines saltan a sus espaldas. Hay bandadas de pájaros elevándose para volar por encima de la roca atravesando el límpido cielo […]. Todo es pequeño, alegre y está lleno de vida, tan espontáneo como solo puede serlo la vida joven. Sería estupendo que no estuviera tan deteriorado porque es fiel reflejo de la viveza y naturalidad etruscas. No es nada enorme ni impresionante […] solo una muestra de la marea de la vida.

Lawrence parece etrusco, es como si hubiera dedicado toda su vida al intento quijotesco de resucitar a una cultura en ruinas gracias al impulso de esa «intensa marea

de vida». Con sus obras pretendía devolver a este mundo una vida perdida, y en ellas vislumbramos algo vivo: ruinas que no obstante reconocemos en nosotros mismos. El mejor Lawrence nos recuerda lo que somos y hemos perdido. Pero, a pesar de la viveza de sus evocaciones, el argumento es débil. En Lawrence coexisten un gran sentido de la profundidad y bobadas vacuas. El criticón convive con el profeta igual que su mensaje, a menudo dudoso, coexiste con algunas de las mejores páginas escritas en lengua inglesa. Lawrence era un genio de la evocación, tanto de pasados que tal vez no existieron, como de un luminoso presente que cobra vida como nunca antes en sus palabras. Este es, sin duda, su legado.

El fin de la civilización occidental ha sido tan apabullante que no está de más que de vez en cuando nos recuerden qué ha ocupado su lugar. Necesitamos una voz que nos devuelva a nuestros orígenes, no a un fundamentalismo redundante y restrictivo, sino a esa libertad instintiva y gozosa que intuimos haber poseído alguna vez. Lawrence es una de esas voces.

Vida y obra de D. H. Lawrence

David Herbert Lawrence nació en 1885 en el pueblo minero de Eastwood, situado en la campiña, a ocho kilómetros de la ciudad industrial de Nottingham en las Midlands inglesas. Era el tercer hijo de una familia de mineros; su hermano Ernest, al que estaba muy unido, había nacido siete años antes. Su padre era un personaje carismático, en absoluto amansado por la educación. Era prácticamente analfabeto y había empezado a trabajar en la mina a los diez años. Se decía que era viril, con gran presencia física y una mata de pelo negro y poblada barba; hablaba el duro dialecto local. Su madre, Lidia, había sido maestra de escuela en el sur de Inglaterra y se vanagloriaba de cierto refinamiento. Tanto su sofisticación como la franqueza de su marido desempeñarían, a su manera, un papel formativo en la educación de sus hijos. Ernest era inteligente y atlético; el joven David Herbert siempre fue físicamente más frágil, aunque compartía la inteligencia de su hermano.

Los niños tenían cualidades, lo que causó problemas al matrimonio. Lidia provenía de un entorno eclesial y llegó a despreciar a su marido. Estaba decidida a que sus hijos fueran «mejores» y pronto se convirtió en la influencia dominante en la familia, vilipendiando a su marido delante de los hijos cuando bebía. El resultado fue que los niños aprendieron rápidamente a excluir a su padre de sus vidas. Lawrence tardaría muchos años en darse cuenta de hasta qué punto la mojigatería de su madre había arrojado una sombra sobre su marido e hijos.

Por entonces Inglaterra era un país basado en el clasismo y transido por la represión sexual. El poder político estaba en manos de la elite de aristócratas terratenientes y las diferencias de clase permeaban todos los estratos de una sociedad en la que se esperaba que cada cual «conociera su lugar». (Lawrence nació justo dos años después de la muerte de Karl Marx en Londres.) Una prensa hipercrítica garantizaba el mantenimiento de la moral victoriana, salvo en el caso de las capas más bajas de la sociedad, sin que ello fuera óbice para que informaran parcialmente (aunque a veces hicieran gala de una gran inspiración) de las actividades de Jack el Destripador o de los juicios contra Oscar Wilde, a los que la prensa dio mucha cobertura durante la infancia de Lawrence. Además, en contra de lo que ha consagrado un mito histórico muy querido, en el resto de la Europa «civilizada» y las Américas las condiciones sociales no eran muy distintas. La mayoría de la gente se comportaba con arreglo a lo que se esperaba de ellos y lo que se les decía. Para quienes querían «salir adelante en la vida» el *ethos* prevaleciente era el conformismo y la imitación de la conducta de los «mejores». La clase media baja con aspiraciones, de la que procedía la madre de Lawrence, tomaba lecciones de elocución.

El padre de Lawrence, por su parte, estaba orgulloso de su duro acento de Nottinghamshire y de su dialecto, virtualmente incomprensible para cualquier extraño (en sentido geográfico o social). Tras trabajar todo el día en la mina, en las entrañas de la tierra, en condiciones inaceptables hasta para un animal, no pensaba comportarse como un ser humano civilizado cuando subía a la superficie. Aunque su vida de minero fuera

lúgubre y humillante, siempre conservó un fuerte sentido de la libertad y fe en sí mismo. Al contrario que la mayoría de sus paisanos era leal a sus sentimientos. Con el tiempo, endurecido por las circunstancias, llegaría a perder este sentido de la lealtad, pero su hijo siempre lo tendría en cuenta. A pesar de que Lawrence escalaría varios peldaños en la escala social, nunca dejó de ser él mismo. Aunque adquiriría cierto esnobismo y arrogancia, la mayor parte de su visión permanecería inalterada e inspiraría una de sus inquietudes principales y constantes: cómo vivir la vida plenamente sin ceder a la presión social y sin perder el contacto con nuestros instintos y sentimientos más profundos. Era una lección que tuvieron que aprender muchos en el mundo occidental civilizado. El joven Freud, que estudiaba psiquiatría en Viena por esa época, no era el único que intuía que, de alguna forma imprevisible, la civilización estaba empezando a pervertir a los seres humanos.

En 1898, a los trece años, Lawrence obtuvo una beca para estudiar en el Instituto de Nottingham. Tres años después empezó a trabajar de oficinista en una fábrica local. Había escapado a la suerte de la familia minera de su padre, como su madre había deseado: no estaría condenado a trabajar en la mina. Pero, sin querer, se había sumergido en otra forma de olvido. Como oficinista desapareció en el seno de una clase media-baja que gozaba de una respetabilidad similar y desperdiciaba su vida sin futuro. A principios del siglo XX lo que tenía por delante un oficinista era una vida de escritura mecánica y tedio mezquino.

Los jóvenes que se alistaron en la Primera Guerra Mundial para ser «héroes» llevaban una vida de este tipo. Hubo millones de voluntarios en toda Europa y sus vidas se desperdiciaron en la mugre y carnicería de las trincheras. Se suele asumir, equivocadamente, que la Primera Guerra Mundial acabó con el antiguo orden clasista de la llamada *Belle Époque* europea, pero en realidad solo fue un síntoma, la manifestación externa de un declive interno; el estancamiento social característico de los primeros años del siglo XX, cuando Lawrence salía de la adolescencia y se convertía en un adulto. En una ciudad de provincias como Nottingham, el joven Lawrence sin duda percibiría ese estancamiento y sus sofocantes efectos, aunque puede que no lo comprendiera.

En otros lugares, en cambio, se asistía al nacimiento del modernismo. París, Viena y hasta el formal Londres asistían «al nacimiento de algo nuevo». Futurismo, cubismo, psicoanálisis, los primeros aviones, la relatividad de Einstein… ¡había tantos signos de que las cosas empezaban a cambiar! Pero en realidad nada cambiaba salvo para unos cuantos intelectuales. Y puede que nada hubiera cambiado para Lawrence de no haberle asaltado la desgracia. Su hermano mayor Ernest, el favorito de su madre, estaba trabajando en Londres en una oficina de envíos. Enfermó de neumonía y murió de repente dejando a su madre destrozada por la pena. Pocos meses después Lawrence también enfermó de neumonía y tuvo que dejar su empleo. Su madre estuvo pendiente de él durante la enfermedad, y mientras se recuperaba en casa fue transfiriendo gradualmente todas sus esperanzas y expectativas a su otro hijo.

El Lawrence adolescente disfrutó enormemente de esa atención. Le dio una gran confianza en sí mismo que no perdería nunca. Pasaría mucho tiempo hasta que se diera

cuenta de lo mucho que lo había reprimido el amor de su madre, privándolo sutilmente de la saludable independencia que debería haber empezado a desarrollar en ese periodo. Cuando convalecía en su casa, la madre le alentaba a colaborar en las tareas del hogar. Él la ayudaba, con su delantal puesto, a hacer pan y pastel de patatas. En un pueblo minero muy tradicional ese tipo de tareas se consideraban «trabajo de mujeres».

Pero también empezó a leer vorazmente. Tras devorar las obras de Dickens, Shakespeare, Blake y Shelley empezó a buscar literatura «moderna» en la biblioteca municipal. Pronto estaba absorbiendo a Ibsen y Tolstói junto a las ideas científicas de Darwin y la filosofía de Schopenhauer. Desde muy pronto empezó a inspirarse tanto en la literatura como en las ideas.

La casa de los Lawrence estaba justo a las afueras del pueblo; tras la verja del jardín se extendían los campos y bosques del campo abierto. Lawrence trabó amistad con la familia Chambers, dueña de la granja Haggs situada a unos kilómetros campo a través. Pronto se convirtió en un visitante regular que ayudaba en la granja y recogía la cosecha con la familia. Entabló una buena amistad con el hijo mayor de los Chambers, Allan, pero quien más atraída se sentía por Lawrence era la seria hermana de Allan, Jessie. Casi inmediatamente iniciaron una relación intensa aunque básicamente intelectual. Lawrence empezó a escribir poesía estimulado por sus lecturas. En sus poemas expresaría sus sentimientos hacia Jessie, aunque ella no le correspondía por muy evidente que fuera que le gustaba. En uno de sus primeros poemas la describe como sigue:

> […] Demasiado casta y pura
> para sufrir el ataque salvaje del amor.

Por entonces Lawrence trabajaba como maestro en la escuela municipal; un empleo muy mal pagado que le obligaba a intentar enseñar el abc a los «revoltosos hijos» de los mineros. En 1905 se presentó a los exámenes de ingreso en la Universidad de Nottingham y un año después, a los 21, entró en la universidad local para obtener el título de maestro. Jessie le alentaba a escribir y, mientras estudiaba, empezó cuentos y poemas, primero, y una novela, después. También desarrolló un gran talento para el dibujo y la pintura. Jessie incentivaba todas estas actividades, pero su madre se mostraba suspicaz, tanto en relación a lo que escribía como respecto a su amistad con Jessie. Lawrence y Jessie defendían «ferozmente» su «virginidad» (como diría él más tarde), él debido a la influencia represora de su madre y ella por su propio carácter. Estas experiencias represoras hacían sentir a Lawrence culpable por el deseo sexual que empezaba a experimentar.

Se graduó en 1908 y obtuvo su título de maestro junto a un empleo en un colegio de Croydon, uno de los suburbios del sur de Londres. Enseñar le resultaba difícil y escribió en una carta: «Imagina un galgo tembloroso ante una piara de cerdos y me verás dando clase». Evidentemente tenía una magnífica opinión de sí mismo y empezó a cuidar sutilmente su imagen para no desentonar en su alojamiento de clase media.

Jessie mandó, por su cuenta, algunos de los escritos de Lawrence a Ford Madox Hueffer (luego conocido como Ford Madox Ford), editor de la influyente revista *English*

Review. Hueffer quedó impresionado y pidió a Lawrence que le llamara a su oficina del centro de Londres. Pronto se hizo amigo del joven maestro de escuela, algo torpe, de Croydon, publicó algunos de sus cuentos y le presentó a ciertas celebridades literarias. Así fue como Lawrence conoció a W. B. Yeats al que halló afectado y aburrido; a H. G. Wells, por entonces en la cúspide de su fama, al que Lawrence calificó de «hombrecillo gracioso» y a Ezra Pound: «Tiene veinticuatro años, como yo, pero su Dios es la belleza, el mío la vida».

Por entonces Lawrence había acabado su primera novela, que había reescrito varias veces con ayuda de Jessie y en aquel momento llevaba por título *El pavo real blanco.* Se la enseñó a Hueffer que afirmó: «Tiene todos los defectos que puede tener una novela inglesa», pero añadió, «tienes genio». Hueffer la envió a un editor influyente que aceptó publicarla.

El pavo real blanco era una primera novela típica y una autobiografía mal disimulada. Tenía casi todo lo que se esperaba de una novela por entonces, incluida gran cantidad de afectación social. Pero también encerraba, en embrión, muchas de las temáticas y algunos de los personajes que Lawrence reescribiría en sus obras maestras. Muestra, sobre todo, lo mejor y lo peor de su habilidad para describir a otros seres humanos en sus propios y tentativos términos emocionales:

> Las sensaciones la hacen temblar y la emoción la embarga sumiéndola en el caos, pues no posee un intelecto fuerte ni el humor que proporciona la ligereza de corazón. Es de naturaleza pensativa e indefensa; se siente impotente en medio del tumulto de sus sentimientos y añade a sus infortunios una profunda desconfianza hacia sí misma.

Pero lo más significativo es su descripción de lo que siente Cyril por su amigo George, sentimientos surgidos mientras recogían juntos la cosecha. Se trata de una evocación soberbia de un amor de juventud. Cyril es Lawrence mismo y el personaje de George está basado en Allan, el hermano de Jessie. Van a nadar juntos y luego, cuando George se está secando, Cyril no puede evitar mirar maravillado «la noble y blanca fertilidad de su forma». En un pasaje profundamente revelador, que confirma el «genio» que había advertido Hueffer, Lawrence describe cómo

> Vio que había dejado de lavarme, se acercó a mí riendo y empezó a restregarme vigorosamente, como si yo fuera un niño o, más bien, la mujer a la que amaba, a la que no temía. Me puse en sus manos con gran laxitud. Para sujetarme mejor pasó su brazo alrededor mío y me apretó contra sí; la dulzura del tacto de nuestros cuerpos desnudos apretándose uno contra el otro era soberbia. Satisfacía en cierto modo el anhelo vago e indescifrable de mi alma y a él le ocurría lo mismo. Cuando me había dado calor a base de restregarme me soltó y nos miramos con ojos aún llenos de risa. Durante un instante nuestro amor fue perfecto, más perfecto que ningún amor, hacia hombre o mujer, que haya experimentado desde entonces.

Lawrence sería conocido (y adquiriría mala fama) por su celebración del sexo heterosexual. Muchos han afirmado que este pasaje demuestra su homosexualidad o al menos su bisexualidad. Puede que hubiera algo de eso, pero no debemos olvidar que por entonces aún estaba muy reprimido y conservaba una virginidad poco saludable. Aunque todos los diálogos de la novela estuvieran repletos de profundos sentimientos, no tenía

vida sexual. No la tuvo en la adolescencia, en la que el deseo sexual puede ser tan intenso como reprimido, y aún no se había focalizado en el sexo opuesto. En este pasaje de *El pavo real blanco* describe sentimientos de este tipo y consigue dotarlos de una ensoñadora pero libidinosa veracidad. Lawrence describía la realidad y sus sentimientos eran reales, pero en esa etapa solo podía soñar con el sexo.

Aproximadamente un año después empezó a enseñar en Londres y rompió su relación con Jessie. Tuvo una breve aventura con una colega maestra quien, al parecer, le ayudó a perder su virginidad aunque no a vencer la repulsión que experimentaba hacia el sexo, probablemente debido a Jessie y a su madre. Por entonces la madre de Lawrence se estaba muriendo de cáncer, pero poco antes de su muerte Lawrence aún pudo poner entre sus manos una copia de su primera novela publicada. No sabemos si logró leer el libro. Su padre también lo recibió e intentó leer la primera página, pero fue incapaz de descifrarla.

> —¿Cuánto te han dado por esto hijo? –preguntó.
> —Cincuenta libras, padre.
> —¡Cincuenta libras! ¡A mí nunca me han pagado eso por un día de trabajo!

Lawrence estaba desolado por la muerte de su madre. Siguió escribiendo, pero había perdido gran parte de su fuerza y control. Entonces padeció otro brote de neumonía. Cuando salió de esa época de trastornos físicos y emocionales pudo escribir lo que realmente quería decir por primera vez. Empezó a escribir una novela que giraba en torno a su relación con su madre. Sería su primera obra maestra larga: *Hijos y amantes.*

La trama de la novela es fuertemente autobiográfica y no se oculta. Está ambientada en el pueblo minero de Bestwood en Nottinghamshire. El héroe es un joven pintor llamado Paul Morel. Su padre, Walter, es un rudo minero; su madre una mujer procedente de una familia de clase media que pasaba por tiempos difíciles. Ha recibido una estricta educación cristiana y tiene mucho carácter. Como su matrimonio la ha decepcionado, vuelca todas sus esperanzas en Paul, quien entabla una relación con la erudita Miriam, pero su posesiva madre lo desaprueba malogrando la relación. Distanciándose de la autobiografía, Lawrence se inventa una relación con Clara Dawes, una trabajadora de la fábrica con ideas independientes, separada de su marido. Hacen el amor, pero no basta.

> Tenía la sensación creciente de que había sido una experiencia impersonal y no con Clara. La amaba; las fuertes emociones que habían compartido encerraban una gran ternura, pero no sería ella quien mantendría la firmeza de su alma. Quería que ella fuera algo que no podría ser.

Se ha dicho que la descripción que hace de la posesividad de la madre de Paul y del efecto que ejerció sobre las relaciones de su hijo con las mujeres es aguda y profundamente freudiana. Freud acababa de identificar el complejo de Edipo, así llamado en referencia al héroe trágico griego que había desposado a su madre sin saber quién era. Según Freud, los varones pelean inconscientemente con su padre por el amor de la madre, aunque en la versión de Lawrence se trataba más bien del amor de una madre por su hijo.

Parece que Lawrence no conocía la obra de Freud cuando empezó a escribir *Hijos y amantes,* pero llegó a leerla mientras escribía la novela; afortunadamente no afectó a su obra. Lawrence tenía una profunda fe en sí mismo que no disiparía las teorías de nadie, aunque parecieran «explicar» lo que estaba escribiendo. Sin duda apreciaría la verdad obvia en la idea de Freud, pero en su novela evoca el complejo de Edipo como experiencia real, con todos los matices en sus efectos sobre madre e hijo. Era la verdad de Lawrence y no un profundo hallazgo psicológico. El conocimiento intelectual no podía distorsionar el conocimiento obtenido a través de un «corazón inteligente»; la fuerza de Lawrence es esencialmente intuitiva e instintiva. En *Hijos y amantes* no teoriza sobre psicología, la vive. Pero esta experiencia vivida (no aprehendida ni construida), que con tanto acierto lograra poner sobre el papel, tenía su propia forma de sabiduría. Lawrence, el escritor, era muy consciente de lo que estaba ocurriendo entre Paul y su madre, y sugiere sutilmente sus efectos psicológicos a medida que la relación se va desarrollando en la novela. Puede que reviviera su autobiografía en el papel, pero Lawrence la iba entendiendo al escribirla e introduce subrepticiamente al lector en esa conciencia y comprensión.

Hacerlo sometió a Lawrence a una exposición tan osada que muchos hubieran sido menos honestos. En una de las escenas Paul vuelve a casa tras haber acompañado a Miriam a la suya y encuentra a su madre sentada en la mecedora. Ella le amonesta por Miriam y lo absorto que parece por su causa hasta que Paul se ve impelido a decir a su madre: «No, madre, en realidad no la amo. Hablo con ella pero es a casa contigo donde quiero volver». Paul se quita el cuello y la corbata y se levanta «con la garganta desnuda», listo para irse a la cama.

> Cuando dejó de besar a su madre ella le echó los brazos al cuello, ocultó el rostro en su hombro y gritó en un tono de voz quejumbroso, tan poco propio de ella que él se retorció presa de la agonía:
>
> —No lo puedo soportar. Podría aguantar a otra mujer, pero a ella no. No me dejaría espacio, ni un poquito de espacio.
>
> Inmediatamente empezó a odiar amargamente a Miriam.
>
> —Y yo nunca, sabes Paul, nunca he tenido un marido, no uno de verdad.
>
> Acarició el cabello de su madre y puso la boca en su garganta.
>
> —Además ella disfruta arrebatándoteme, no es como el resto de las chicas.
>
> —Verás, madre, yo no la amo –murmuró inclinando la cabeza y ocultando los ojos en su hombro con tristeza. Su madre le besó con un beso largo y ferviente.
>
> —¡Mi niño! –dijo con voz temblorosa de amor apasionado.

Escribir una experiencia así con honestidad, sin la protección de la ironía o artilugios similares, requiere de mucha fe en sí mismo. Las conversaciones de *Hijos y amantes* están llenas de palabras sinceras que ocultan sentimientos profundos, desarticulados o indirectos. Los personajes saben y no saben, y el autor tampoco parece saber más. Está muy absorto en la escritura y nosotros debemos comprender a partir de lo poco que él entiende. No hay mucho lugar para el disenso; o leemos a Lawrence entero o tiramos el libro asqueados, porque nos parece irrisorio o por autoprotección. La vida no debería ser así, pero Lawrence insiste en que lo es.

Al final de *Hijos y amantes* Paul Morel se enzarza en una pelea con el marido de Clara Dawes y su madre muere. Aunque siente una gran liberación, la muerte de su madre casi lo destruye. En la última página Paul grita a su difunta madre mientras camina por la calle una noche:

> Era lo único que le mantenía en pie en medio de todo esto. Y se había ido, entremezclándose. Quería que le tocara, que estuviese a su lado.
>
> Pero no, no claudicaría. Viró bruscamente y echó a andar hacia la dorada fosforescencia de la ciudad. Apretaba los puños y los labios. No tomaría esa dirección, la de la oscuridad, para seguirla. Se dirigió con paso rápido hacia la ciudad que brillaba con un leve murmullo.

A resultas de la neumonía, Lawrence no pudo volver a sus clases inmediatamente y tomó una decisión que cambiaría su vida: viviría de la escritura. Era una decisión valiente para un joven casi desconocido que prácticamente no había publicado nada. Por entonces aún necesitaba tiempo para acabar *Hijos y amantes.* Tras unas cuantas relaciones insatisfactorias y no consumadas en Londres, volvió a Eastwood, donde rápidamente quiso dejar la docencia. Soñaba con la idea de poder conseguir un empleo de profesor de inglés en alguna pequeña universidad alemana. Fue a visitar a su antiguo profesor de francés en la Universidad de Nottingham, el profesor Weekley, con la esperanza de obtener de él una carta de recomendación; le invitaron a comer.

Lawrence conoció en esa comida a la aristocrática esposa del profesor, Frieda, miembro de la familia alemana von Richthofen (a la que también pertenecía el «barón rojo», el famoso aviador de la Primera Guerra Mundial). Frieda se había criado en el castillo familiar y oficialmente era una baronesa. También era alta, rubia y quienes la conocían la describían como «una magnífica Brunhilda». Era madre de tres hijos y estaba aburrida de la vida provinciana de Inglaterra. En los viajes que realizaba regularmente a Berlín a «visitar a su familia» se mezclaba con la alta sociedad y los intelectuales de la ciudad; tenía aventuras amorosas con una figura relevante u otra antes de volver a su vida familiar en Nottingham.

Lawrence había conocido en Londres a cierto número de escritores famosos y anfitriones de clase alta. Aunque era bastante esnob, se había esforzado por no dejarse deslumbrar. Vio que la mayoría de ellos adoptaba actitudes burguesas y carecía de la energía de la clase trabajadora. Pero nunca había conocido a una aristócrata como Frieda, de 32 años.

Lawrence tenía 26. Era un joven alto, delgado y larguirucho de llameante cabello rojo y bigote. Quienes lo conocían afirmaban que tenía algo especial, algo que le hacía significarse, una cualidad que a veces llevaba a los pillines de la calle a abuchearle. Había en él algo primitivo, eco de su escritura, que contradecía sus formas alargadas. Según Frieda, cuando lo vio por primera vez pensó: «Era tan obviamente simple. Pero llamó mi atención. Había algo más de lo que captaba el ojo. ¿Qué tipo de pájaro eres?».

Lawrence era incorregiblemente intenso e incapaz de llevar una conversación de cumplido. Cuando le presentaron a Frieda se embarcó inmediatamente en una apasionada denuncia de las mujeres y le explicó que ya no le interesaba conocerlas.

Frieda se sintió intrigada tras esta presentación. Pese a todo, pronto fue evidente que ella despertaba el interés de Lawrence y este se dio cuenta de que ella no sentía nada por su marido. Lawrence y Frieda estuvieron hablando durante la comida y la tarde hasta que se hizo de noche. Lawrence se fue en un estado de gran exaltación y anduvo más de doce kilómetros, de noche, campo a través, hasta su casa. Enseguida reunió el valor suficiente como para escribirle una carta en la que le decía: «Eres la mujer más hermosa de toda Inglaterra». «¿A cuántas mujeres inglesas conoces?», respondió ella irónicamente cuando quedaron unos días después. Era evidente que Lawrence se había enamorado de ella.

Frieda estaba cada vez más intrigada. Un día que su marido estaba fuera, sugirió a Lawrence que pasara la noche con ella. Pero a este le indignó la sugerencia. Siempre fue algo pudoroso y no era en absoluto frívolo por naturaleza. Le explicó que no quería una aventura. Para él Frieda era «una mujer para toda la vida». Le exigió que hablara con su marido y huyera con él. Había algo en Lawrence que despertó el amor de Frieda. Las cosas fueron muy deprisa y, en pocas semanas, había llevado a sus hijos a Londres con sus abuelos ingleses. El 3 de mayo de 1912 se encontró con Lawrence en la estación de Charing Cross. Juntos se embarcaron en el ferri que zarpaba hacia el continente. Lawrence abandonaba Inglaterra con Frieda, a la que había visto por primera vez solo seis semanas antes; llevaba once libras en el bolsillo. Frieda y él se sentaron en cubierta para ver cómo Inglaterra se hundía en el mar gris como si fuera un «ataúd gris ceniza».

Lawrence había puesto su vida (que se tomaba muy en serio) en manos de una aristócrata casada a la que apenas conocía. Y, a su manera, Frieda también había apostado todo por este joven escritor larguirucho aunque extrañamente seductor. No le había resultado fácil abandonar a sus hijos, pero había perdido el norte, como él. Viajaron a Alemania, a la ciudad fronteriza de Metz donde residía la familia de Frieda, en un estado de gran exaltación.

La primera noche que Lawrence pasó con Frieda no fue exactamente un éxito, ambos llevaban demasiado equipaje emocional. La tormenta emocional había despertado en Lawrence todo tipo de sentimientos de culpa en relación a su madre, Jessie, sus amoríos fracasados y mucho más. Frieda, por su parte, se sentía culpable por haber abandonado a sus hijos y marido de forma tan abrupta. En un poema increíblemente honesto Lawrence evoca lo ocurrido:

> En la oscuridad,
> con la pálida aurora bullendo ante la ventana
> a través del marco negro
> no podía ser libre, ni librarme del pasado, de aquellos otros…
> Y nuestro amor fue confusión,
> hubo horror,
> tú te apartaste de mí.

Sin embargo, las cosas se calmaron rápidamente y Lawrence pudo escribir:

> Desde lo más profundo de mi corazón sé que «este es mi matrimonio» […] resulta curioso sentir que la

> pasión y el deseo sexual ya no son algo dinámico sino constante y tranquilo. Creo que cuando se ama la pasión sexual es tranquila, una especie de fuerza constante en vez de una tormenta. La pasión que nos vuelve locos dista mucho del amor real.

En aquellos agitados días Frieda y Lawrence empezaron a conocerse. En palabras del biógrafo de Lawrence, Jeffrey Meyers: «Frieda era una atractiva mezcla de cualidades buenas y malas. Era espontánea, generosa y apasionada, pero también egoísta, indolente y amoral». A finales del verano, cuando viajaban hacia el sur, en dirección a Italia para disfrutar de una tardía luna de miel, Frieda ya había sido infiel a Lawrence en más de una ocasión. En realidad seguía sin confiar en él. Le dijo lo que había hecho, puede que no por honestidad, sino para ver qué ocurría. Pero, en vez de derrumbarse, Lawrence la perdonó. Entendía intuitivamente su necesidad de libertad; sabía que nunca le querría si intentaba domarla, algo en lo que ya había fracasado estrepitosamente su marido. Años después, el escritor Aldous Huxley, que conocía bien a ambos, escribió muy acertadamente lo siguiente sobre su relación:

> No cabe duda de que Frieda y Lawrence compartían una apasionada historia de amor. Pero ello no obstaba para que Frieda tuviera de vez en cuando aventuras con oficiales de caballería prusianos y campesinos italianos, a los que amaba durante una temporada sin que por ello disminuyeran ni su amor por Lawrence ni lo mucho que admiraba su talento. Lawrence, por su parte, era consciente de estas excursiones eróticas y a veces se enfadaba, pero nunca hizo el más mínimo intento de romper con ella; era muy consciente de la dependencia orgánica que ella le producía.

Lawrence necesitaba a Frieda, pero también quería dominarla a su manera. Creía que toda relación entre un hombre y una mujer es un conflicto que el hombre debe acabar ganando. Se pasaría el resto de su vida intentando someter a Frieda, lo que dio lugar a una relación íntima, larga y tormentosa pero indestructible. A ella, por su parte, nunca la habían querido así, nunca se había sentido tan necesitada. Con Lawrence no era solo la mujer en la vida de un hombre, era la Mujer. Reaccionaba dedicando toda su «devoción a su genio», alentando su ya importante confianza en sí mismo y en un dominio que sabía que no alcanzaría nunca. Todo lo cual daría material suficiente para toda una vida a la imaginación, básicamente autobiográfica, de Lawrence.

Lawrence terminó el manuscrito final de *Hijos y amantes* en una villa situada a orillas del lago Guarda en el norte de Italia. Lo publicó al año siguiente, en 1913, y obtuvo el reconocimiento que tanto había anhelado y merecido. Se embarcó en un periodo de gran creatividad y escribió sobre esa época: «Es la mejor temporada que he pasado y pasaré». Estaba felizmente enamorado y escribía prosa, poemas y hasta obras de teatro. Empezó a escribir *Atardecer en Italia,* el primer libro de lo que para él era un género nuevo: la literatura de viajes. La oportunidad de hacer escapadas líricas, de evocar poéticamente con precisión paisajes, lugares y gentes, de reflexionar sobre cualquier idea pasajera que atrajera su atención, fue como una bendición del cielo para Lawrence, pues le permitía expresarse como nunca antes. El resultado es que su literatura de viajes contiene lo mejor y lo peor del autor. Se describe a sí mismo escribiendo, sentado en un jardín de limoneros desierto situado en lo alto de la colina sobre el lago. Evoca la luz invernal,

«tan tranquila y pura, como vino helado» y el «florecer de las flores de almendros y albaricoques en primavera», como «nubes de humo rosa entre el humo gris de las hojas de olivo». Pero no todo es idílico. El mundo pagano y eterno de la vida de los campesinos estaba desapareciendo para siempre a medida que los italianos se dejaban seducir por el mundo moderno y emigraban a las fábricas del norte de Europa y a América, «con su voluminosa sociedad mecanizada, tan egoísta que no merece la pena lamentarse por ella. Es mecánica y nos destruye, es nuestro amo y nuestro dios». Lawrence experimentaba profundos sentimientos hacia los dioses modernos y antiguos:

> Entré en una iglesia. Estaba muy oscura e impregnada de siglos de incienso. Me afectó como el latir de una criatura enorme. Mis sentidos se excitaron, despertando en una oscuridad especiada. Mi piel estaba expectante, como si esperara un contacto, un abrazo […]. Mis sentidos estaban poseídos de una oscuridad pegajosa y salvaje. Pero mi alma se encogió.

Por esa época también escribió en una carta: «Creo en la sangre, es mi credo y creo que la carne es más sabia que el intelecto. Nuestra mente puede engañarnos, pero lo que cree y dice nuestra sangre siempre es verdad». Aparentemente, este credo es más profundo que la descripción precedente de la entrada en la iglesia a oscuras. En la iglesia siente en palabras, en su credo reduce sus sentimientos a palabras. El primero habla en volúmenes, el segundo tiene una enorme carga de significado, aunque no desde un punto de vista intelectual. No cabe duda de que nuestra mente nos puede inducir a error, sobre todo cuando al razonar no tenemos en cuenta lo suficientemente nuestras necesidades como seres conscientes, el rudimento a partir del cual hemos evolucionado. Pero ¿qué significa exactamente «la sangre [es] más sabia que el intelecto»? ¿Qué quiere decir en realidad «nuestra sangre cree y siente y dice, siempre es auténtica?». Aquí la palabra clave es «exactamente». Los nobles, primitivos e instintivos sentimientos que Lawrence quiere que convirtamos en nuestra única fuente de sabiduría pueden tornarse en tonterías peligrosas si empezamos a pensar que «siempre son auténticos». Nuestros instintos no siempre son correctos, beneficiosos o tolerables. Las prisiones están llenas de caracteres instintivos detenidos por su propio bien y el de la sociedad.

El credo de Lawrence que propugnamos es una emoción poética individual. Sentimos que sabemos a lo que se refiere, pero solo de forma muy vaga. En este contexto conviene comparar las palabras de Lawrence con las de otro credo poético famoso, el de Keats:

> Belleza es verdad, verdad es belleza; es todo lo que llegas a saber en la tierra y es todo lo que necesitas saber.

Una vez más, en sentido literal (o prosaico si se prefiere) es una tontería. Pero en sentido poético, como respuesta individual al mundo, puede ser algo romántico, heroico, espiritualmente inspirador o sencillamente temerario que adquiere fuerza si lo elevamos a principio universal. Intentémoslo: «para mí algo bello es algo verdadero […] es todo lo que siento y necesito saber». Lo mismo ocurre con el credo de Lawrence: «Lo que llamo la voz de mi sangre […] siempre me dice la verdad». Pero así como el de Keats es básicamente el principio rector encubierto de su poesía, el credo de Lawrence ostentaba

una preocupante y desastrosa tendencia a imponerse a su trabajo. Cuando se limita a informar, sus puntos de vista dan lugar a muchas ideas atractivas, y su habilidad para conocer a la gente convierte a sus obras en algo excepcional. Pero Lawrence no alcanzó la grandeza hasta años después, cuando empezó a escribir como el hombre que entró en la «especiada oscuridad» de la iglesia, donde su «alma se encogió». Al dejar mayor espacio a su credo, descendiendo hasta el acoso vacuo, su arte se resintió. Tras descubrir lo que guiaba su visión, el Lawrence escritor había dado a luz a ese Lawrence predicador con el que en años venideros mantendría una tormentosa relación.

Podríamos describir de forma similar la relación entre Lawrence y Frieda. Eran polos opuestos, temperamentalmente y en muchas otras aspectos. Tenían ideas diferentes sobre cómo vivir sus vidas y en el fondo no deseaban cambiar. Frieda era una aristócrata, acostumbrada a que la sirvieran y con ganas de disfrutar la vida. Le gustaba estar en la cama, leer novelas, fumar, y no le importaba en absoluto lo que pensaran de ella los demás. Las actitudes de Lawrence dejaban traslucir con frecuencia sus orígenes de clase obrera. Era trabajador, concienzudo, y en muchos aspectos siempre mantendría la visión puritana de la vida que heredara de su madre. El resultado fue que pasaba el día escribiendo y luego se ocupaba de la casa y la comida, pues Frieda consideraba que estaba muy por encima de las tareas domésticas. Pero no parecía importarle. En palabras de la esposa de Huxley: «Frieda es tonta, es como una niña, pero a él le gusta *porque* es una niña».

Por entonces Frieda intentaba divorciarse, sin éxito, del profesor Weekley y empezaba a echar terriblemente de menos a sus hijos. En el verano de 1913 ella y Lawrence tuvieron una violenta disputa y Frieda le rompió un plato en la cabeza, al parecer la primera pero no la última ocasión en que sucedería algo así. Se marchó dejando a Lawrence magullado y perplejo. Dos días después volvió y Lawrence accedió a viajar con ella de vuelta a Inglaterra.

En mayo de 1914 Frieda por fin obtuvo el divorcio y se casó con Lawrence en el registro de Kensington, en Londres Oeste. Por entonces Lawrence estaba escribiendo una novela titulada *Hermanas*. Al final, la primera parte se acabaría convirtiendo en una novela en sí y llevaría por título *El arco iris*.

El arco iris empieza como una bucólica saga familiar que narra la historia de los Brangwen, que viven en la granja Marsh, junto al río Erewash, en los límites de Nottinghamshire. Al principio los Brangwen están totalmente absortos en su trabajo y las estaciones transcurren de forma casi mítica.

> En otoño las perdices hacían mucho ruido, manadas de pájaros se dispersaban como un aerosol por las tierras en barbecho. En el cielo gris y acuoso había pájaros que volaban hacia el invierno. Los hombres se sentaban junto al fuego del hogar […] y su cuerpo y sus miembros estaban impregnados del día, el ganado, la vegetación y el cielo. Los hombres se sentaban junto al fuego y sus cerebros permanecían inertes, pues su sangre fluía espesa por lo acumulado durante el día vivo.

Pero el mundo moderno va invadiendo gradualmente este bucólico idilio. Se descubren minas de carbón en la parte alta del valle del río y en 1840 se construye un canal que

cruza los prados. La familia Brangwen también empieza a cambiar, se fracciona en personajes que empiezan a cobrar conciencia como individuos. Pero el precio de esa independencia es, al parecer, la separación gradual de mente y corazón. Estos individuos ya no están tan satisfechos consigo mismos.

Por fin llegamos a la tercera generación (cuya vida coincide con la de Lawrence en el tiempo) y conocemos a Úrsula Brangwen, la protagonista del último tercio del libro. Úrsula es una mujer «muy moderna» (para su época), muy consciente de que «ser una misma es un triunfo supremo y brillante». Había crecido manteniendo una relación cariñosa pero difícil con su padre. Como Lawrence, se hace maestra y luego va a la universidad. Siente la brecha que existe entre sus emociones y su intelecto con mayor fuerza que cualquiera de sus ancestros.

El peregrinaje de Úrsula hacia la autodescubrimiento incluye una exploración de su sexualidad. Se siente atraída por el soldado Anton Skrebensky y tiene una aventura con él. El encuentro sexual se describe explícitamente y con todo detalle, pero Lawrence no pretende en absoluto excitar. Lo que quiere es mostrar, de primera mano, la lucha vital entre hombre y mujer cuando realizan el acto más crucial. Poco a poco nos vamos dando cuenta de lo blando que es Skrebensky, de lo débil que es y de lo torpe que resulta cuando se enfrenta a una mujer «real». En último término es demasiado convencional, representa todo lo que se suponía adecuado y normal en Gran Bretaña y el Imperio al que sirve como soldado. Su incapacidad para establecer un contacto significativo con Úrsula le vuelve impotente ante su pasión.

En otra parte de la novela, mientras Skrebensky está de servicio en África del Sur, Úrsula se embarca en una aventura lésbica experimental con «su amante», Winifred Inger. «Sus vidas parecieron fundirse en una y se hicieron inseparables.» Winifred ayuda a Úrsula a evolucionar compartiendo con ella todo lo que sabe.

> Se desembarazaron de la religión, de sus dogmas, de sus falsedades. Winifred lo humanizaba todo. Poco a poco, Úrsula se fue dando cuenta de que la religión que conocía no era más que una forma de aspiración humana revestida de cierta forma. Lo real era la aspiración […].

Lawrence describe con cierto detalle a Úrsula, «en brazos de su amante, con la frente apoyada contra ese amado pecho que la hacía enloquecer». Sin embargo no alcanza la plenitud y más tarde cobra conciencia de que «lo único que obtiene del contacto con la otra mujer es una pesada y obstructora sensación de muerte».

Al final de la novela, Úrsula se queda sola. «Estaba desnuda, pulpa clara atravesando con fuerza el brote puro y poderoso; el mundo era un invierno pasado, deshecho.» Se queda mirando un arco iris, símbolo divino de la promesa del mundo.

> En el arco iris contempló la nueva arquitectura de la tierra; la vieja y quebradiza corrupción de casas y fábricas desaparecía y el mundo se reconstruía como una fábrica viva de la verdad, que encajaba perfectamente en los cielos que la envolvían.

Por entonces ya había estallado la Primera Guerra Mundial. Lawrence estaba en contra de la guerra por toda una serie de razones, entre ellas que estaba casado con una alemana

y entendía a ambas partes en el conflicto. Aunque tenía un temperamento agresivo se hizo pacifista al declarar: «¿Matar a un hombre que no me ha hecho daño alguno porque me lo ordenan? No podría hacerlo. Pueden matarme a mí primero». Cuando llegaron a Inglaterra noticias sobre la carnicería sin sentido que había tenido lugar en las trincheras de Flandes, Lawrence empezó a mostrarse más y más contrario a la guerra y sus efectos.

El éxito de *Hijos y amantes* había dado acceso a Lawrence y Frieda a la sociedad de los intelectuales de clase alta, sobre todo al grupo de Bloomsbury. Lady Ottoline Morrel le invitaba junto a otros miembros del grupo a pasar fines de semana en Garsington, su casa de campo isabelina situada entre maravillosos jardines en la campiña de Oxfordshire. Allí conoció Lawrence a Bertrand Russell, Virginia Woolf y Lytton Strachey, así como a otros famosos académicos e intelectuales. El esnob que había en Lawrence estaba orgulloso de codearse con tipos tan sofisticados, pero el puritano de clase trabajadora despreciaba sin remedio a muchos de ellos por considerarlos personajes sociales carentes de contenido. La creciente fama de Lawrence dio alas a su confianza en sí mismo. Su gran capacidad de percepción le permitió ver el vínculo existente entre lo que veía y vivía en esos fines de semana en el campo y los grandes sucesos que estaban teniendo lugar:

> ¡Tanta belleza y *pathos* de las cosas antiguas muriendo y nada nuevo naciendo: esta casa de Ottoline es Inglaterra. ¡Dios mío! Me parte el alma esta Inglaterra, esas ventanas en arco, los olmos, la distancia azul, el pasado, el gran pasado derrumbándose, cayendo, no por la fuerza de capullos a punto de brotar, sino bajo el peso de muchas hojas exhaustas, hermosas y amarillas, que revolotean sobre el césped y el estanque, como soldados muriendo en el invierno y en la oscuridad del invierno; no, no puedo soportarlo.

Lawrence entabló una gran amistad con Bertrand Russell, por aquel entonces amante de Ottoline. Se consideraba a Russell el mejor filósofo de Europa. Además era pacifista y lideró una campaña pública contra la guerra (por lo que acabó en prisión). Lawrence y Russell eran totalmente opuestos y cada uno veía en el otro lo que le faltaba. Esta íntima amistad con Russell ayudó a Lawrence a articular sus incipientes ideas, más inspiradas en la emoción que en la razón. Se proclamó contrario a una democracia a la que consideraba el origen de los males sociales de su tiempo. Russell, acérrimo defensor de la democracia, estaba horrorizado. A continuación Lawrence se contradijo a sí mismo describiendo el tipo de democracia en la que creía él.

> No me gustan los tiranos. Pero tampoco creo en el control democrático […] como todo lo orgánico ha de culminar en una cabeza última; no repúblicas estúpidas con presidentes lelos sino un rey electo, como Julio César […] ha de haber una aristocracia electiva.

Era inevitable que la profunda amistad entre Lawrence y Russell se rompiera tras una tremenda discusión. Russell decía ver en Lawrence los impulsos irracionales que habían conducido a la guerra. Lawrence, por su parte, apreciaba en Russell la falta de sentimientos y los defectos de carácter que, a mayor escala, habían causado la guerra. El asunto tuvo un efecto catastrófico para Lawrence, al menos a corto plazo. Empezó a trabajar en sus ideas sobre psicología, haciéndolas pasar por «filosofía», en vez de

inspirarse en obras de ficción. Estas ideas culminaron en muchas tonterías emotivas, mucho más peligrosas por el hecho de ser emotivas:

> Debemos volcarnos en nuestro inconsciente. Pero no en ese inconsciente que es el reflejo inverso de nuestra conciencia ideal. Debemos descubrir, si podemos, nuestro auténtico inconsciente, ese lugar desde el que la vida aflora burbujeante, previo a cualquier mentalidad. El inconsciente es precisamente esa primera vida chispeante e inocente, libre de cualquier alteración. Es prístina, aunque no ideal; es el origen espontáneo que nos incita a vivir.

Esto no es mucho mejor que «una fe en la sangre que siempre es auténtica». Lo único que había sacado Lawrence de dos años de íntima amistad con el mejor intelecto del país era la transformación de su «sangre» en una jerga psicológica igual de irracional.

Lawrence consideraba a esas alturas que la única reacción posible era abandonar la civilización y crear una sociedad utópica. Esta alternativa llegaría a ser más que un sueño para él. Llamaría a su utopía Ranamin; un nombre derivado de las palabras hebreas del Salmo 23, *ranenu, rananim,* que significa: «¡Regocíjate en el Señor, oh, justo!». Habitarían en Ranamin amigos con ideas similares que desearan escapar del colapso de la civilización. El delirio utópico de Lawrence (considerarlo un proyecto sería dotarlo de un pragmatismo que nunca tuvo) duraría varios años y cambió su localización varias veces: de un bosque de naranjos en Florida a una isla griega, una isla de los mares del sur o las laderas occidentales de los Andes. (Curiosamente, aunque Lawrence pasaría el resto de su vida viajando por el mundo, a menudo a destinos muy remotos, nunca visitaría ninguno de estos lugares.) En todo caso su objetivo era:

> Quiero reunir unas veinte almas y partir en un barco de este mundo de guerra y miseria para fundar una pequeña colonia donde no habrá dinero, sino una especie de comunismo para cubrir las necesidades de la vida cotidiana. Habrá decencia real; la colonia ha de basarse en la auténtica decencia de todos y cada uno de sus miembros. Será una comunidad basada, no en la presunción de la maldad, sino en la de la bondad de sus miembros.

No quedaba muy claro cómo se podría conjugar esa «presunta bondad» con su forma de actuar «prístina… espontánea… inconsciente». La única legislación imperante sería poco más que un revoltijo de generalizaciones poéticas. Pero burlarse es fácil. De hecho, en el caso de un gran escritor, un lapso o pasión de este estilo debería perdonarse rápidamente. Es lo que hubiera ocurrido de no ser porque estas ideas siguieron siendo parte fundamental de la vida y obra de Lawrence durante mucho tiempo. Siempre estaban ahí, incluso en sus obras más sofisticadas. Deberíamos extraer una lección de ello: las ideas mal concebidas no invalidan necesariamente la imaginación que las pensó. Como Lawrence sabía muy bien algunas de nuestra mejores ideas tienen orígenes muy oscuros… pero volvamos a utopía. Lawrence invitó uno a uno a sus mejores amigos, como Russell, a unirse a las «veinte almas» que pensaba llevar a Rananim. Uno a uno los fue borrando de la lista con determinación bíblica. Los únicos que nunca dejaron de formar parte de su lista fueron Lawrence mismo y una Frieda al parecer desenfadada.

En 1915 se publicó *El arco iris.* Aunque el editor de Lawrence afirmó con optimismo que la novela «abriría nuevo caminos de futuro», los críticos no lo creyeron así y

decidieron juzgarla de acuerdo con los puritanos estándares del pasado. Un crítico afirmó que el viaje interior de Úrsula hacia la autorrealización era «una monstruosa selva de falicismo»; otro lo calificó de «una orgía de sexo». En pocas semanas los tribunales habían declarado la obra obscena, ordenado la retirada de todas las copias de la novela y decidido su destrucción. Convencieron al marido de Ottoline Morrell de que llevara el caso ante el Parlamento, pero no hubo nada que hacer. Lawrence estaba al borde de la desesperación. Pronto se quedó sin dinero y se fue a vivir a una casita en la remota costa de Cornualles. Acabó siendo sospechoso de espionaje a causa de Frieda. Se peleó con varios amigos y rompió su relación con ellos en amargas cartas, mientras sus turbulentas emociones le llevaban al borde de la locura. Al final hizo lo único que siempre lo salvaría: se sentó y empezó a escribir una novela. Se trataba de la segunda parte de su proyecto de novela *Hermanas* y, en cierta forma, era una secuela de *El arco iris*. Llevaba por título *Mujeres enamoradas* y sería su mejor obra, pues reflejaba lo mejor de su genio y nada de lo peor.

En *Mujeres enamoradas* Lawrence vuelve a analizar los porqués y paraqués de las relaciones humanas, tanto entre hombre y mujer como entre dos hombres. Al principio de la novela las hermanas Úrsula y Gudrun Brangwen (de *El arco iris*) ejercen de maestras en la escuela de Beldover, una ciudad minera de las Midlands. La trama de la historia es muy sencilla. Úrsula se enamora del inspector de educación Rupert Birkin (un retrato apenas disimulado de Lawrence mismo). Gudrun, la joven profesora de arte, se siente atraída por el amigo de Birkin, Gerald Crich, hijo del propietario de la mina local. La novela sigue la evolución de ambas relaciones, así como de la existente entre Birkin y Crich. A través de Birkin, Lawrence consigue expresar sus ideas sobre cómo deberían vivir las personas y relacionarse entre ellas. Lawrence es muy consciente de la tendencia a la intimidación de Birkin y describe despectivamente su modo de ser como «propio de un maestro de escuela dominical, un mojigato de los más estirados». A pesar de lo anterior, Lawrence insiste en seguir predicando a lo largo de toda la novela. Pero también analiza la posibilidad de que pueda haber algún tipo de vida «real» entre la sofisticación y el comercialismo del mundo moderno.

Al principio Birkin se ve envuelto en una aventura bastante insatisfactoria con la neurótica y excéntrica Hermione Roddice, un cortante retrato de Lady Ottoline Morrell. En su relación, cada vez más íntima, con Úrsula Brangwen, hay tanto atracción como repulsión. Lawrence airea todas sus reticencias en un intento por adivinar cuál sería la forma ideal de convivencia entre un hombre y una mujer. El autoanálisis de Birkin expresa angustia pero es osadamente revelador:

> Sabía que ella era su vida. Pero prefería no vivir a aceptar el amor que ella le ofrecía. La antigua forma de entender el amor parecía terriblemente opresiva, una especie de leva. No sabía lo que había en su interior, pero cuando pensaba en amor, matrimonio e hijos, en una vida en común en la horrible privacidad de la satisfacción matrimonial, experimentaba repulsión. Quería algo más límpido, más abierto, más frío. La cálida y estrecha intimidad entre marido y mujer era horrenda.

La lucha de Birkin por la autorrealización va más allá de las circunstancias vitales por

las que atraviesa y está decidido a seguir sus pensamientos hasta donde los lleven sus sentimientos.

> En general odiaba el sexo; era una limitación. Era el sexo lo que convertía a un hombre en la mitad rota de una pareja y a la esposa en otra mitad igualmente fragmentada. Quería estar solo consigo mismo […] deseaba un tipo de conjunción diferente en la que el hombre conservara su ser y la mujer el suyo; dos seres puros, constituyendo cada uno la libertad del otro, equilibrándose como los polos de una única fuerza, como dos ángeles o dos demonios.

Entre estas reflexiones hallamos algunos pasajes del Lawrence más puro cuando se limita a dejar traslucir su genio. En uno de ellos Gerald Crich está montando a caballo cuando se encuentra con Úrsula y Gudrun Brangwen en el camino. Ellas vuelven del colegio y esperan en el paso a nivel a que pase un tren.

> Mientras las chicas esperaban, apareció Gerald Crich montado en su yegua árabe pelirroja. Montaba bien, con suavidad, complacido por el delicado temblor de la criatura bajo sus rodillas […]. Iba erguido y relajado, en su cara morena resaltaba su bigote áspero y canoso.

Se acercaba la locomotora «y su motor emitía los agudos silbidos característicos», lo que asusta a la yegua de Gerald. «La yegua rebotó como una gota de agua sobre hierro caliente». Úrsula y Gudrun se apoyan aterradas contra el seto, abrazadas la una a la otra, mirando cómo Gerald «seguía, brillante y obstinado, intentando controlar a la yegua que no dejaba de girar sobre sí misma hacia un lado y otro sin poder librarse del yugo de su voluntad». Cuando pasa el tren la yegua abre el hocico y se endereza despacio, como llevada por un hálito de pavor. Luego le fallan de golpe las patas delanteras y se «convulsionó para alejar el miedo. Retrocedía y las chicas se aferraron la una a la otra, esperando que, en cualquier momento, cayera sobre él». Gerald consigue obligar a la yegua a darse la vuelta.

> Aullaba al respirar, sus fosas nasales convertidas en dos anchos agujeros calientes, tenía la boca abierta y había locura en sus ojos. Era una vista repulsiva, pero él se mantuvo sobre su lomo sin relajar la presión, parecía presa de algún tipo de inquietud mecánica, certero como una espada penetrando en sus carnes. Aunque, a pesar de todo, parecía tan tranquilo como un rayo de sol frío.

En una de las escenas más vívidas y cargada de sentido del libro Lawrence describe el intento de Birkin de establecer una relación intensa y profunda con Gerald. Este está en casa ante la chimenea de la biblioteca y padece «una agonía de inercia», desesperado porque algo le salve de «la miseria de la nada, del estrés de su vacío interior». Llega Birkin: «Cuando vio a Birkin una sonrisa súbita y maravillosa iluminó su rostro». Empiezan a charlar y Birkin convence a Gerald enseguida de que lo mejor para su relación, íntima pero algo incomoda, es que peleen juntos y desnudos sobre la alfombra que hay delante de la chimenea.

De manera que los dos hombres empiezan a pelear. Eran diferentes, Birkin alto y delgado, con huesos finos y estrechos. Gerald era mucho más pesado y plástico, de huesos fuertes y redondos, miembros redondeados, hermosos y bien moldeados

contornos. Birkin envuelve al otro sin apenas tocarlo, como una prenda de vestir, y de repente lo agarra con tal fuerza que parece penetrar a Gerald.

En ese momento dejan de hablar de «métodos» como llaves y golpes y de vuelta a la refriega:

> Ambos hombres se entrelazaban y pegaban puñetazos desde cada vez más cerca […] Birkin parecía penetrar en el volumen más sólido y difuso de Gerald, fundiendo su cuerpo con el del otro […] jugando con los miembros y el tronco de Gerald como si fuera un fuerte viento. Era como si toda la inteligencia física de Birkin penetrara en el cuerpo de Gerald; como si su energía fina y sublimada penetrara en la carne del otro, más lleno […]

Etcétera. He citado este pasaje algo extensamente porque parece contener lo mejor y lo más absurdo de Lawrence. Digo parece porque ¿qué es qué? Lawrence era un escritor lo suficientemente bueno como para saber lo que estaba haciendo. No hubiera hecho el ridículo de esa forma sin darse cuenta. De hecho, sería interesante saber qué pretendía hacer. (Decía saber ignorar a quienes se reían disimuladamente.)

En este pasaje Lawrence es metafórico y estrictamente literal *a la vez.* Sin duda Birkin busca una mayor intimidad con Gerald en la vida real y su pelea es la metáfora evidente de un elemento homosexual que amenaza continuamente con comerse la literalidad. Pero lo cierto es que no lo hace. Lawrence reprimió su homosexualidad en la vida real, y en el libro el luchador Birkin-Lawrence no parece homosexual, reprimido ni nada parecido. Gran parte de la fuerza de esta escena reside en esas ambigüedades. Lawrence quería demostrar, tanto metafóricamente como en sentido literal, que podemos llegar a conocernos mejor y que la amistad profunda debería incluir algunos aspectos de familiaridad física. Hasta cierto punto era su ideal de las relaciones personales e incluso de la civilización; reconocemos aquí su proyecto de utopía. Deberíamos ser más abiertos, más cálidos, y sentirnos emocionalmente a gusto con los demás, lo que requiere de cercanía física.

Hubo un tiempo en el que nos relacionábamos de forma más sencilla e íntima unos con otros, pero el avance de la civilización había acabado con esos nichos de intimidad. Puede que Lawrence estuviera en lo cierto en este aspecto, pero su intento de recuperarlos, de permitir que rigieran las relaciones humanas, parecía condenado desde el principio. Puede que pudiéramos adoptar esas actitudes en un pasado lejano, en un mundo de campesinos, pero ¿sería posible y necesario en el mundo moderno? No hay más que echar un vistazo a nuestra vida cotidiana para apreciar que el proyecto de Lawrence estaba destinado al fracaso. Simplemente no nos comportamos así. Por otro lado, desde tiempos de Lawrence hemos aprendido a vivir nuestras emociones, sensualidad y sensibilidades sexuales de forma mucho más satisfactoria. Lawrence introduciría aquí una distinción interesante. Era muy partidario del sexo, pero no de la sensualidad, demasiado decadente y relajada para su gusto. Nuestra actitud ante el sexo también le hubiera horrorizado. En su opinión la definición de nuestra sexualidad es un tema muy importante sobre el que hay mucho que decir. Para empezar, su genio artístico dota a estos asuntos de una sacralidad que todos somos capaces de experimentar. Pero tal

vez sea inevitable, que tras la adolescencia o la intensidad del primer amor nos guiemos menos por nuestros niveles hormonales y dirijamos nuestras energías en otra dirección. La mayoría de nosotros perdemos esa intensidad que Lawrence quiere que retengamos.

Sin embargo no se puede decir que los aspectos más extáticos e intensos del proyecto de Lawrence hayan desaparecido del mundo sin más. Los vemos claramente cuando observamos a un equipo masculino celebrar un gol o una victoria. De hecho se trata de una intimidad muy pública, de una celebración. Visto lo visto, puede que Lawrence solo sea moderadamente risible, igual que modera su homosexualidad reprimida. Al parecer podemos alcanzar el estado que describe pero no vivir la vida así de forma permanente. La vida es más que eso, desde luego lo es para los individuos civilizados que han evolucionado más allá del estado tribal.

Desde el punto de vista de la época y lugar de residencia de Lawrence, el corazón del mayor Imperio del mundo durante la Primera Guerra Mundial, seguramente parecía que la forma en que la gente se relacionaba entre sí era profundamente equivocada. La descripción de una joven descubriendo su sexualidad, en busca de su yo más auténtico y primitivo, suscitó las iras públicas; *El arco iris* se retiró de las librerías. Mientras, miles de hombres morían en las trincheras de un modo que recordaba a esos grandes sacrificios humanos primitivos que convirtieron las escaleras de los templos aztecas en cascadas de sangre. La civilización moderna no había perdido su primitivismo, simplemente lo había deshumanizado.

A principios del siglo XXI nos gusta pensar que hemos evolucionado más allá de esas anomalías. Hay que concederle a Lawrence el crédito de haber descubierto la raíz de estas peculiaridades y haber buscado una solución. En sus tiempos muy pocos se atrevían a emprender esa tarea y aún menos estaban dispuestos a admitir que las cosas no iban bien. Estamos en deuda con Lawrence en este aspecto. El hecho de que nuestra solución sea tan diferente a la que él propugnaba, no debe hacernos pensar que no tenemos nada que aprender de su diagnóstico sobre nuestros males existenciales. Seguimos buscando la forma de vivir con ese yo primitivo del que procedemos. No tenemos porqué vivir como vivimos. Lo cierto es que la historia demuestra que existe una gran diferencia entre el modo de vida que hemos elegido y la difícil vida marcada por la represión que vivía la gente de época de Lawrence. Hemos dejado atrás ese pasado para instaurar un modo de vida diferente, más racional y científico. Pero puede que estas diferencias no sean nada comparadas con las existentes entre nuestra forma de vida y la que elijan las gentes del próximo siglo. Esa transformación nos conducirá a un mundo regido por la ciencia de un modo inimaginable para nosotros. Los avances en genética, psicología evolutiva y hasta diálogo social cambiarán de arriba abajo nuestra concepción de lo que somos. En tiempos de Lawrence aún no se habían planteado la mayoría de las preguntas sobre el concepto que tenemos de nosotros mismos. Ni la sociedad, ni las costumbres, ni la forma en que nos entendemos están grabadas en piedra. Lawrence fue un pionero que nos hizo plantearnos cómo somos; en este aspecto debemos seguir su ejemplo.

Tras la Primera Guerra Mundial Lawrence y Frieda abandonaron Inglaterra. Nunca

volverían, salvo para realizar fugaces visitas. En 1919 se instalaron en Italia. Lawrence llevaba ya su famosa barba roja, un signo de virilidad que conservaría durante el resto de su vida. Sus ideas filosóficas habían evolucionado hasta un punto en el que se consideraba el profeta de una nueva religión. Sentía que «la raza humana está perdiendo su vitalidad, está muriendo. Es como un gran árbol desarraigado con las raíces al aire. Debemos replantarnos en el universo». Estos sentimientos eran bastante frecuentes tras la Primera Guerra Mundial. Todo el mundo anhelaba cambios, el derrocamiento del antiguo orden que había conducido a la catástrofe. La sensación ya había provocado un descontento social que se encarnó, sobre todo, en la Revolución rusa. Pero el remedio que proponía Lawrence no era ni político ni revolucionario. En todo caso era conservador, aunque en un sentido característicamente «lawrenciano». En su opinión la civilización humana es un error.

> Creo sinceramente que el gran mundo pagano, cuyos últimos exponentes fueron Egipto y Grecia, el gran mundo pagano que precedió a nuestra era, disponía de una vasta ciencia propia, tal vez perfecta, una ciencia de la vida. En nuestros tiempos esa ciencia ha degenerado en magia y charlatanería.

El objetivo último de Lawrence era nada más y nada menos que fomentar una nueva forma de conciencia, mucho más en contacto con nuestro ser intuitivo. Evidentemente los cambios no tendrían lugar de la noche a la mañana, ni se podrían llevar a cabo en el seno de una civilización moderna que nos había despojado de gran parte de nuestro ser pagano.

Lawrence no había perdido la esperanza de poder realizar su proyecto utópico. En parte para preparar la fundación de Rananim, empezó a plasmar sus ideas en una obra titulada *Fantasía del inconsciente.* En ella describe cómo podemos conectar con «la gran ciencia anterior a nuestra era» que «imperaba en todo el mundo conocido por entonces […] era esotérica y estaba a cargo de un gran cuerpo sacerdotal». Podemos aceptar esta intuición por cuestionable que parezca, pero solo es el punto de partida. Lo que sigue es un popurrí de exhortación bíblica («¡A vuestras tiendas, oh Israel!»), tonterías psicológicas («La raíz de la visión consciente está casi enteramente en el corazón») y errores científicos («La teoría de la relatividad del señor Einstein no desbanca a la ley de la gravedad de Newton»). Sus propuestas no tienen sentido («No enseñéis a leer a ningún niño a menos que aprenda solo y por un deseo personal persistente»).

Hacia el final de esta corta obra, Lawrence parecía estar reflexionando sobre la idea de liderazgo:

> Pero cuando una mujer *cree* en su hombre, cuando ve el pionero que hay en él, ese pionero que va tras ella hacia la oscuridad que tiene por delante en la que puede perderse para siempre […] ¡Es maravilloso volver junto a ella por las tardes cuando espera sentada y asustada!

El tópico del liderazgo resurge de forma algo más prosaica en la nueva novela que empezó a escribir: *La vara de Aarón.* La historia transcurre en los oscuros tiempos de guerra en Londres y bajo el ardiente sol austral de Italia. En la novela aparecen dos hombres, Aarón y Lilly. Aarón abandona a su mujer e hijos en Nochebuena porque

«estaré maldito si sigo siendo un amante, suyo o de cualquiera». Tras dejar su empleo de minero encuentra trabajo como flautista en una orquesta de Londres. Lilly, por su parte, es un líder natural que mantiene cierta distancia con los demás e impresiona a su auditorio sin arrogancia. En las tristes pero perceptivas palabras del biógrafo de Lawrence, Jeffrey Meyers: «Aarón expresa el temor de Lawrence a las mujeres dominantes y su anhelo de un hombre. Lilly es el aspecto femenino de Lawrence que anhela un varón» y sale claramente a la luz en una escena extraordinaria en la que Lilly da un largo y amoroso masaje al cuerpo desnudo de Aarón. «Frotó hasta darle calor mientras toda su piel resplandecía gracias al aceite de alcanfor.» Es difícil considerar esta novela algo más que una fantasía de Lawrence en torno a sus ambigüedades sexuales. Al final el problema queda sin resolver. Aarón es incapaz de amar a un hombre pero se niega a vivir con una mujer. Lawrence acaba volviendo al viejo tema: «Por muy peculiar y marginal que fuera Lilly *sabía.* Sabía y su alma se debatía contra el mundo entero».

Todo parecía indicar que Lawrence sencillamente había perdido su talento imaginativo. Afortunadamente no fue así, siempre tuvo una capacidad de trabajo prodigiosa. Mientras escribía *Fantasía del inconsciente* plasmaba en papel una fantasía aún mayor, expresando su talento en novelas, cuentos, poemas y relatos de viajes. Evidentemente estos géneros no se prestan bien ni a la filosofía ni al análisis de las propias fantasías sexuales. No es que estas estuvieran totalmente ausentes en lo que Lawrence escribió entonces, pero constituyen solo una mínima parte.

El libro de viajes de Lawrence, *Cerdeña y el mar* es de esta época y su credo histórico consigue darle una profundidad mayor:

> Aire frío, fresco, un mar revuelto azul negruzco y traslúcido, cuya estela se elevaba en espuma quebradiza con Sicilia a la izquierda […]. Estas costas de Sicilia son imponentes, terroríficas y una fortaleza para el territorio interior. De nuevo se tiene la sensación de que los tiempos las han dejado desnudas; como si viejas y antiguas civilizaciones hubieran destruido y agostado la tierra dejando solo la terrible blancura de las rocas.

Se ha acusado a Lawrence de falta de sentido del humor. No es del todo cierto, pues expresa gran parte del rechazo que le producen la civilización moderna y los tipos que genera recurriendo a un humor sardónico. No es que sus obras sean graciosas, son una burla surgida de su intensidad y su desprecio. Cuando Lawrence estaba relajado, al parecer era bastante gracioso. En *Cerdeña y el mar* relata un episodio en el que viaja en autobús a lejanas tierras del interior. El autobús se detiene para recoger a un hombre que lleva «dos pequeños cerdos negros en sendos sacos, con el rostro y las orejas asomando como las flores de un ramo». El conductor del autobús insiste en que el pasajero ha de pagar «por cada cerdo como si fuera un cristiano» antes de subir. Estalla un altercado y «los pequeños cerditos abren sus hocicos negros y chillan conscientes de la excitación que están causando». El conductor insiste en que hay que pagar por cada animal, «aunque fuera un ratón tendría que pagar por él». Uno de los pasajeros pregunta secamente: «¿Qué cobras por los piojos?». Al final, el hombre vuelve con su mula y coloca a los cerdos a ambos lados de la silla, tan indignado que es incapaz de articular

palabra. Mientras, los cerdos «mirando al frente desde su nueva ubicación chillan la eterna protesta de los cerdos contra una humanidad insufrible».

Lawrence era especialmente hábil describiendo animales, por los que sentía una profunda empatía. Creía que en muchos aspectos estaban mucho más en sintonía con su «ser natural» que los seres humanos. El estado pagano al que Lawrence quiere que volvamos tiene muchas afinidades con el del animal, sobre todo en aspectos como la «autenticidad de la sangre» y la «inteligencia animal». Lawrence intenta describir a los animales de la forma más auténtica posible. Sus evocaciones rara vez son sentimentales o abiertamente brutales; tienen dignidad propia. Dicho esto, en su poesía sobre el reino animal hace gala de una ambigüedad magistral, mezcla de un intenso realismo y metáforas. Sus evocaciones zoológicas poéticas son muy animalescas a la vez que emblemas del elemento humano. Pensemos, por ejemplo, en su poema *El bebé tortuga.* Describe al sujeto como «una habichuela pequeña, frágil y medio animada» y Lawrence señala que «nadie te ha oído quejarte nunca» de ser parte de «lo vasto inanimado» del mundo. «¡En qué vasto inanimado has de remar!» Lawrence pregunta:

> ¿Sientes curiosidad ante el mundo mientras giras lentamente
> la cabeza en tu toca
> y observas con lacónicos ojos negros?
> ¿O vuelve a apoderarse de ti el sueño,
> la no-vida?

En una ocasión Lawrence escribió en una carta sobre su poesía:

> Siempre he intentado plasmar una emoción a su modo, sin alterarla. Se precisa el instinto más fino que imaginarse pueda, mucho más fino que el del artesano […]. Yo no escribo para vuestros oídos […]. No puedo expresar el *patrón* que veo en la poesía, solo puedo decir que es algo holístico.

En sus mejores momentos, Lawrence logra más que eso tanto en prosa como en poesía. Veamos, por ejemplo, su poema tardío *Sombras:*

> Y si esta noche mi alma halla paz
> en el sueño hundiéndose en el bendito olvido
> para despertar por la mañana como una flor recién abierta,
> me habré sumergido de nuevo en Dios y habré sido creado de nuevo.

Esta era la conciencia que Lawrence anhelaba y a menudo alcanzaba en su interior. Fue su intento de normar un estado tan inefable el que lo llevó por mal camino. Quería que todos nos «sumergiéramos de nuevo en Dios» y que este fuera una aspecto duradero del ser. Aunque todos seamos capaces de reconocer ese estado con la adecuada reverencia, no todos queremos dedicar nuestras vidas a perseguir una visión tan esencialmente poética. Puede que la civilización haya herido de muerte al pagano que todos llevamos dentro, pero también ofrece consuelo, aunque diste mucho de parecerse a la conciencia extática prescrita por Lawrence. Además, la civilización moderna cuenta con sus propias epifanías, que van de lo personal a lo social, del sueño abstracto del

descubrimiento científico al clamor tribal de quienes son testigos del gol ganador. No hemos perdido del todo la intensidad vital, pero nuestra experiencia en esa esfera no suele ser pagana (en la forma concreta en que la entendía Lawrence) ni hundir sus raíces en la Antigüedad. Podemos maravillarnos al ver imágenes de la tierra tomadas desde el espacio o de una galaxia distante fotografiada por el telescopio Hubble, sin dejar por ello de percibir la visión primordial y desnuda de los cielos cuajados de estrellas.

En 1922 Lawrence y Frieda decidieron viajar a América. Mientras escribía el ensayo crítico *Estudios sobre la literatura clásica norteamericana,* Lawrence llegó a la conclusión de que el oeste americano era el refugio incorrupto de la vida natural que había estado buscando. Los Lawrence decidieron viajar a América por la ruta este y pasaron una temporada con unos amigos en Ceilán (hoy Sri Lanka) antes de proseguir hacia Australia, donde pasaron tres meses en el pueblo costero de Thirroul, a unos 80 kilómetros de Sidney. Llevaron una vida solitaria en el pueblo, paseaban por la playa y nadaban. Vivían en una casita de campo llamada «Wyewurk», y Lawrence acabó una novela sobre Australia, titulada *Canguro,* en seis semanas. Lo más interesante de la obra son las revelaciones autobiográficas que contiene en relación a la persecución por sus ideas pacifistas de la que fue objeto Lawrence durante la Primera Guerra Mundial en Inglaterra. En *Canguro* Lawrence afirma que el trato que recibió fue el detonante de su rechazo a la sociedad. En la novela también manifiesta sus actitudes ante el socialismo y las ideas, cada vez más difundidas, del fascismo; no suscribe ninguno de los dos.

En 1922 los Lawrence pusieron rumbo a Norteamérica por el Pacífico. Al llegar aceptaron una oferta de la millonaria Mabel Dodge Sterne, mecenas de arte, y se fueron a vivir a la casa que esta poseía en el remoto Taos, cerca de Santa Fe, en Nuevo México. Según Lawrence: «En el mismo momento en el que vi el enorme y orgulloso sol sobre el desierto de Santa Fe, algo se detuvo en mi alma y empecé a atender». Aunque la relación de Lawrence con Mabel Sterne no siempre era cordial, ella siguió siendo muy generosa con los empobrecidos Lawrence. La salud de Lawrence era cada vez más frágil. Por entonces ya le habían diagnosticado una tuberculosis que había debilitado mucho sus pulmones, aunque él se resistiera a aceptarlo. Frieda aun fumaba sin parar, de manera que siguieron tosiendo y discutiendo en la forma amistosa habitual. Se suponía que el clima cálido y seco era bueno para Lawrence. Empezó a interesarse tanto por la cultura indígena local como por la mexicana y pronto retomó sus actividades artísticas. Compuso algunos poemas soberbios, pintó cuadros y, sobre todo, escribió prosa. Como siempre dio forma rápidamente a sus ideas y las plasmó en una novela que llevaría por título *La serpiente emplumada,* en la que aparece un héroe profeta, el general mexicano Ramón Carrasco. Intenta evocar el antiguo culto a Quetzalcoatl, de los aztecas, cuyos líderes eran considerados dioses. A Carrasco no le gusta el igualitarismo liberal, quiere una teocracia autoritaria con poderes casi místicos en la que la gente pueda redescubrir el conocimiento instintivo de su sangre. Estas ideas inquietantes, peligrosas y casi siempre placenteras se plasman en una escritura soberbia. La prosa descriptiva y evocadora de Lawrence se adaptaba singularmente bien a México.

Todo se difuminaba bajo el intenso sol a medida que el aire se hacía invisiblemente denso y Kate notaba la

electricidad oprimiendo la parte trasera de su cabeza como una plancha caliente. La dejaba tan aturdida como la morfina. Mientras, iban surgiendo nubes con forma de árboles blancos tras las montañas y la tarde se desvanecía en silencio, sacando y desplegando rápidamente oscuras ramas en el cielo de las que se desprendían rayos como pájaros.

Y en medio del estupor de la siesta una súbita ronda de rayos y truenos junto al ruido y frescor del agua de lluvia.

Esta magnífica conjunción entre la prosa y el lugar descrito es aún más evidente en el libro de viajes que escribió por esa época: *Mañanas en México.*

En ningún otro lugar del mundo se encapsula la vida, ajena a su entorno y suavemente separada de su medio ambiente, como en México. Cuando el avión se acerca a una ciudad como Guadalajara y ves las torres gemelas de la catedral irguiéndose solitarias […] el corazón te da un vuelco y sientes el *pathos,* lo pequeño y solitario que es el esfuerzo humano. Resulta impensable construir una iglesia con solo una torre. Ha de haber dos para que se hagan compañía en este mundo salvaje.

Lawrence se exigía mucho a sí mismo, demasiado para su mala salud, y el mismo día que escribió las últimas palabras de *La serpiente emplumada* sufrió una hemorragia bronquial debido a una combinación de malaria (que había contraído en Ceilán) y tifus (de México) que atacó a sus ya debilitados pulmones. El resultado fue una recaída en lo que sin duda era tuberculosis. Lawrence estaba gravemente enfermo y volvió a Europa. Tras una corta estancia en Inglaterra se instaló en Italia, cerca de Florencia, en 1926. Allí empezó a escribir la novela que décadas después daría a conocer su nombre, *El amante de Lady Chatterly,* su obra sexualmente más intensa, en la que describe cómo se expresa el sexo en el amor reforzando su mensaje con descripciones y un lenguaje muy explícitos.

En *El amante de Lady Chatterly* se describe la relación entre Connie (Lady Chatterly) y Mellors, el guardabosque de la propiedad. Mellors es claramente un retrato del propio Lawrence y Lady Chatterly ostenta muchos de los rasgos que tenía Frieda cuando Lawrence la conoció. Lawrence proclamó que en este libro quería evocar «el sexo de sangre caliente que crea una conexión viva y revitalizadora entre un hombre y una mujer». Cuando Connie experimenta la primitiva sexualidad de Mellors todo su ser se renueva. La intensidad de su relación sexual rompe las barreras de clase con una «democracia del tacto».

¡En esa corta noche de verano aprendió tanto! Antes creía que cualquier mujer moriría de vergüenza; en cambio fue la vergüenza la que murió. Vergüenza que es miedo: un profundo miedo orgánico, el viejo, viejo miedo físico que se afianza en nuestras raíces corporales y al que solo apaga el fuego sensual suscitado y dirigido por la caza fálica del hombre; ella llegó al corazón de su propia jungla. Sintió que llegaba a los cimientos de su naturaleza y que había perdido totalmente la vergüenza. Era su yo sensual, desnudo y sin vergüenza. Experimentó un triunfo, casi vanagloria. ¡Así que eso era! ¡Eso era la vida! ¡Así era en realidad!

Hay que leer el libro para entender correctamente cómo alcanza Connie ese estado extático y comprender con precisión el acto que está describiendo.

Lawrence pretendía asimismo que su novela ilustrara todo lo que fallaba en la Inglaterra clasista y osificada, en realidad todo lo que estaba tullendo a la humanidad

civilizada. Lo deja claro desde las dramáticas palabras del principio: «Nuestra era es esencialmente trágica. Ha habido un cataclismo, vivimos entre ruinas». Pero insiste: «Debemos vivir, no importa los cielos que hayan caído».

Lawrence se dio cuenta rápidamente de que no encontraría editor en Inglaterra para este intento suyo de describir el sexo abierta y honestamente y darle una intensa calidad sacramental carente de toda restricción púdica. De manera que en 1928 decidió arriesgarse a publicarlo por su cuenta en Florencia. El libro se imprimió a mano por 300 £ (unas 3.000 £ o 2.000 $ de hoy). Pero la jugada le salió bien, a pesar de que la obra se prohibió enseguida en Gran Bretaña y Norteamérica. Cuando sus amigos le ayudaron a introducir copias de contrabando, Lawrence recuperó la inversión inicial, que apenas se había podido permitir, y hasta ganó dinero.

En 1929 era evidente que Lawrence se estaba muriendo. Hizo una breve visita a Inglaterra donde encontró a la policía desmontando una exposición de sus cuadros por las francas, coloridas y alegres imágenes de desnudos masculinos que contenían. Al final se estableció en Vence, en el sur de Francia donde escribió *Apocalipsis,* un comentario al último libro de la Biblia: el Apocalipsis de san Juan. Por si a alguien le quedaba alguna duda, expresa la profunda motivación religiosa que latía tras las ideas de Lawrence, pero es una religión muy suya:

> Lo que el hombre desea más apasionadamente es su totalidad vital, su unísono vivo y no la salvación aislada de su «alma». Lo primero que quiere el hombre es su plenitud física pues aquí, solo por esta vez, está encarnado y tiene fuerza. Para el hombre, como para la flor, la bestia y el pájaro, el triunfo supremo consiste en estar vivo lo más vívida y perfectamente posible.

Al final Lawrence se consideraba a sí mismo más un profeta que un escritor. Afortunadamente, su intimidante insistencia en la renovación de nuestro ser instintivo, no oscureció su instinto de escritor y al final fue capaz de escribir líneas de una simplicidad trascendente y lúcida:

> Es otoño, las frutas caen
> y el largo viaje hacia el olvido.
> Las manzanas caen como gotas de rocío
> para labrarse una salida de sí mismas.
>
> Es tiempo de irse, de despedirse
> de uno mismo y encontrar una salida
> del yo caído.

En 1930, con solo 42 años, Lawrence moría en el sanatorio de Vence. Cinco años después llevaron sus cenizas a Taos, donde Frieda las colocó en un pequeño altar erigido en su memoria a los pies de una colina sobre el valle del río Grande.

Epílogo

El año en el que el desconocido Lawrence se encontró con Frieda von Richthofen Weekley y huyó con ella afirmó osadamente: «Creo que la nueva generación es muy distinta a la antigua. Supongo que me leerán con más gratitud». Habrían de pasar casi 30 años para que esta profecía se hiciera realidad.

En las décadas inmediatamente posteriores a su muerte, las ideas de Lawrence sobre la «autenticidad de la sangre» se parecían inquietantemente a las ideas nazis, lo que empañó su imagen sin ser del todo justo, pues Lawrence era elitista pero no racista. En su faceta de predicador utilizaba términos abiertos a interpretaciones diferentes a las suyas. No cabe duda alguna de que las doctrinas nazis hubieran horrorizado y repugnado a Lawrence. De haber vivido, seguro que se habría distanciado de ese sinsentido.

En la década de los cincuenta, Lawrence empezó a suscitar la admiración literaria que merecía. Le aclamaba sobre todo el nuevo crítico literario inglés F. R. Leavis, famoso y controvertido, a quien Lawrence había convencido de que la literatura era algo más que un mero entretenimiento social. Los aspectos favorecedores de la vida de la obra de Lawrence tuvieron una enorme influencia sobre toda una generación de licenciados de Cambridge, donde enseñaba Leavis. Sin embargo, sus novelas no suscitaron mucho interés fuera de los ámbitos estrictamente literarios.

Pasados 30 años de su muerte esta situación cambiaría drásticamente. En 1960 los editores ingleses y norteamericanos de Lawrence decidieron impugnar la prohibición que pesaba sobre *El amante de Lady Chatterly*. Durante los juicios se hizo evidente «lo diferente que era la nueva generación». La profecía de Lawrence se había cumplido y la brecha entre generaciones se había convertido en un abismo. El fiscal británico observó reveladoramente que *El amante de Lady Chatterly* no era «el libro que me gustaría que leyeran mis sirvientes». Sentimientos como este formaban parte de un pasado irrecuperable; algunos de los hijos de esos sirvientes eran abogados a la sazón. Además, importantes figuras literarias defendieron la novela y su calidad. Los editores ganaron a ambos lados del Atlántico y en los seis meses siguientes se vendieron 3.000.000 de copias de *El amante de Lady Chatterly* solo en Gran Bretaña. Había empezado la permisiva década de los sesenta.

Evidentemente a Lawrence le hubiera indignado la era de la libertad sexual, pero su recién publicada novela desempeñaría un papel crucial en la transformación moral subsiguiente. Bien se puede decir que no ha habido obra literaria que haya ejercido tanta influencia. Evidentemente, parte de los deseos de Lawrence se hicieron realidad y la nueva generación sin duda lo «leyó con mayor gratitud».

Es fácil pasar por alto este aspecto histórico de la obra de Lawrence y ridiculizar sus absurdas ideas. Sin embargo Lawrence es mucho más. La gran calidad de su obra es tan relevante hoy como lo fue durante su vida. Su genio instintivo y evocador resulta más extraño y fresco que nunca. Pocos genios de la historia de la literatura pueden compararse con él en este aspecto. Pero además sus ideas intuitivas sobre las relaciones

entre hombres y mujeres también revisten hoy gran importancia. En una era caracterizada por la corrección política y la emancipación de la mujer, muchos de sus puntos de vista parecen sexistas, pero no debemos olvidar que también era duro con los hombres, que nunca estaban a la altura de sus exigentes estándares. Sus ideas sobre la guerra entre los sexos se mantienen con toda la nitidez que aporta un testigo ocular. En esta guerra no defendía el pacifismo, sino que insistía en la necesidad de ser un combatiente constante, incansable y convencido. Quería ganar, pero hubo de admitir reticentemente que también sabía lo que era perder. Y conocía a su enemigo: ¡Frieda no era un adversario cualquiera! Además, la ambivalencia sexual de Lawrence le permitía percibir muchos matices que hubieran podido escapársele a un participante menos sensible. Sus ideas sobre cómo y porqué ganamos y perdemos en esta guerra siguen siendo relevantes en el conflicto actual.

Extractos de las obras de D. H. Lawrence

• Este es un extracto de un cuento de Lawrence titulado *El zorro*. Las dos mujeres, March y Banford, administran juntas la granja Baileym y han de proteger a sus gallinas.

En realidad el zorro exasperaba a ambas. Tras soltar a las aves, a primera hora de una mañana de verano, habían tenido que coger sus armas y hacer guardia. Luego, en cuanto la tarde empezaba a derretirse, volvían. Era tan taimado. Se deslizaba entre la hierba alta y resultaba tan difícil de localizar como una serpiente. Parecía rodear a las chicas intencionadamente. En una o dos ocasiones March había visto la punta blanca de su cola o su sombra rojiza en lo más profundo de la hierba. Le había disparado pero no parecía tomar nota.

Una tarde de verano March estaba de pie, de espaldas a la puesta de sol, con su rifle bajo el brazo y el pelo bajo la gorra. Estaba alerta solo a medias, pues cavilaba. Era su estado normal. Sus ojos eran alegres y observadores, pero su mente no percibía lo que veían. Siempre recaía en ese estado con los labios apretados. La cuestión era si realmente estaba allí, presente y consciente, o no.

Los árboles de la línea del bosque eran de un verde oscuro con tonos castaños y relucían bajo la luz de finales de agosto. Al fondo brillaban en el aire los troncos y ramas de los pinos, desnudos, color cobre. Más cerca, el césped rebosaba luz, con sus relucientes varillas largas y marrones. Las aves revoloteaban por ahí, los patos aún nadaban en el estanque bajo los pinos. March lo miró todo, lo vio todo y no vio nada. Oyó a Banford hablar a las gallinas en la distancia y no la oyó. ¿En qué pensaba? Dios sabe. Su conciencia estaba, por así decirlo, en suspenso.

Bajó la vista y de repente vio al zorro. La estaba mirando, la barbilla contra el pecho y los ojos alzados. Sus miradas se encontraron y él la reconoció; la miró a los ojos y el alma de la chica flaqueó. Él la conocía y no se acobardó.

Ella luchó y volvió en sí algo confusa; lo vio huir saltando lentamente sobre algunas ramas; eran saltos pequeños e insolentes. Entonces miró por encima de su hombro y se fue corriendo con suavidad. Vio su cola suave como una pluma, vio brillar sus blancas nalgas. Se había ido dulcemente, suave como el viento.

Acercó el rifle a su hombro apretando los labios, sabiendo que era una tontería intentar disparar…

• Extracto de una carta escrita en tiempos de guerra a Lady Ottoline Morrell (febrero de 1915) en la que Lawrence pondera el futuro.

Tras la guerra el alma de la gente estará tan mutilada y herida que resulta terrible imaginarlo. Y esta será la nueva esperanza: habrá una vida en la que no se luche por dinero o poder, sino por la libertad individual y el esfuerzo común hacia el bien. Sin duda la mayor riqueza con la que contamos hoy es la sensación de que trabajamos, de

que formamos parte de un gran y loable esfuerzo común por alcanzar la bondad. No merece la pena jugar con esta comunidad o encubrirla. Las almas fuertes deben cortar sus nexos con ella, con su vanidad, sobre todo con su miedo, y caminar desnudas con sus compañeras, desarmadas, sin armadura, escudo o lanza, solo con las manos desnudas y los ojos abiertos. En vez de autosacrificio, plenitud, la carne y el espíritu unidos, no en conflicto la una con el otro. Y cada hombre sabrá que es parte de un organismo mayor, cada hombre admitirá que el alma no es suprema ni ante sí misma. «Ser o no ser» ya no es la cuestión. La cuestión es cómo hacer realidad la expresión «Dios es». Pues hoy nuestra vida entera se basa en la asunción de que Dios no es, salvo en raras ocasiones. […] Debemos ir muy, muy despacio al principio. La gran serpiente que hay que destruir es la voluntad de poder, el deseo de un hombre de dominar a sus congéneres. Renunciemos a la influencia personal, si es que es posible. No se trata de magnetismo personal, como solían llamarlo, sino de persuasión; no «sígueme», sino «contemplad». Un hombre no debe querer salvar su propia alma. Que deje que su alma se vaya al infierno. Vendrá porque sabe que su alma no es todo lo que es ni el único objetivo, sino que el alma de todas las cosas compone el cuerpo de Dios y que Dios realmente *será.*

• He aquí un pasaje de *Cerdeña y el mar* donde Lawrence describe al actor de una obra de teatro de pueblo. Es un ejemplo de la enorme empatía que desplegaba ante el resto de los seres humanos, o quizá de su necesidad de imponer sus ideas a todo el que se encontraba. Como tantas veces en el caso de Lawrence parece una seductora mezcla de ambas cosas.

Lo que hacía la obra tan interesante era la contradicción interna de este hombre. Era un varón robusto y vigoroso, de unos 38 años, tan presumido y florido como solo puede serlo un italiano, pero un extraño malestar parecía oprimirle. No se trataba de corrupción de la sangre, sino más bien de cierta debilidad del alma. Lo que deseaba y podía obtener, excitación sexual, no era en absoluto lo que quería su alma. Y aun así se veía impelido a actuar movido por sus deseos físicos, por su voluntad física.

Su auténtico ser, su yo real, era impotente. En su alma era dependiente, y se sentía abandonado. Era infantil y dependía de su madre. Oírle decir, *«¡Grazia mamma!»* hubiera atormentado el alma-madre de cualquier mujer viva. ¡Un niño llorando en la noche! ¿Por qué?

Pues era de sangre caliente, sano, estaba en su mejor momento y era todo lo libre que puede ser un hombre en sus circunstancias. Tenía su propia forma de hacer las cosas, no admitía otra. Controlaba sus circunstancias bastante bien, visitando nuestro pueblo con su compañía, representando las obras que él elegía. Y sin embargo vitalmente no deseaba lo que iba a obtener, lo que le hacía insistir tanto era una especie de encendida obstinación muy masculina. No dejaría que las mujeres le mandaran, no recibiría órdenes de nadie en absoluto. Todo ello porque le derrotaba su propia carne.

Su auténtica alma humana, el alma que no se rinde y construye un mundo nuevo de la nada, no desplegaba eficacia alguna. Solo era capaz de volcarse en los sentidos. Su

divinidad era fálica. Esa otra divinidad masculina, ese espíritu que produce en el mundo el germen de una idea que no habitaba antes en él, permanecía en la oscuridad, en desuso. Y era ese espíritu el que gritaba en su interior, indefenso ante su carne encendida e insistente. Hasta la actuación era una forma de gratificación para él, pues cuando actuaba carecía de mente o espíritu reales.

• Este es un pasaje de *Mujeres enamoradas* en el que Úrsula camina en la noche, sin saber qué busca y sintiendo que «si uno fuera capaz de encontrar la soledad pura, libre de la mácula de la gente, se sentiría mejor».

Empezó sintiendo algo a mano derecha, entre los troncos. Era como una enorme presencia observándola, eludiéndola. Reaccionó violentamente. Solo era la luna que se alzaba tras los delgados árboles. Pero parecía tan misteriosa, con su luz blanca y su sonrisa mortal. No había forma de evitarla […] dio la vuelta por la ladera de la colina. […] La luna se elevaba sobre el espacio abierto, libre de hojas; sufría al estar expuesta a ella. Hubo un destello de conejos nocturnos en el suelo. Era una noche límpida como el cristal y muy tranquila. Oía la tos lejana de una oveja.

De manera que cambió de rumbo y se dirigió a una orilla oculta junto al estanque, donde los alisos unían sus raíces. Se alegró de dejar la luz de la luna y situarse en la sombra. Allí estaba, en el extremo de la orilla, su mano reposando sobre el tronco del árbol, contemplando el agua en perfecta quietud con la luna flotando sobre ella. Pero por alguna razón no le gustaba, no le aportaba nada. Escuchó el penetrante sonido de la esclusa. Y deseó otra cosa de la noche, quería otra noche, no esta tan dura de luna brillante. Sentía cómo su alma lloraba en su interior con desolados lamentos.

Vio una sombra sobre el agua. Sería Birkin […].

• De *La serpiente* uno de los mejores poemas sobre animales de Lawrence, escrito cuando vivía en Taormina, Sicilia:

Una serpiente se acercó a mi bebedero para beber allí
en un día muy muy caliente, y yo en pijama por el calor.
Bajo la profunda sombra de extraño aroma que arrojaba el gran y oscuro algarrobo
bajé los escalones con mi cántaro
y hube de esperar, tuve que quedarme esperando, pues estaba ahí, ante mí, en el bebedero.
Se descolgó por una fisura en la pared de tierra, en la penumbra.
Estiró su esbeltez marrón amarillenta arrastrándose sobre el suave vientre
hasta pasar por encima del bebedero de piedra
y reposó la garganta sobre la piedra,
donde goteaba agua del grifo.
En un pequeño claro

sorbía con su boca recta,
bebía dulcemente a través de sus encías, llevando el agua a su cuerpo distendido,
en silencio.

Había alguien ante mí en el bebedero
Y yo esperaba, como quien ha llegado en segundo lugar.
Dejó de beber, alzó la cabeza como hace el ganado
y me miró vagamente, como si fuera ganado.
Su lengua bífida parpadeó entre sus labios donde reposó un momento,
se detuvo y bebió un poco más.
Ser marrón como la tierra, color de tierra dorada procedente de los ardientes intestinos de la tierra
en un día de julio siciliano, con el Etna arrojando humo…

Cronología de la vida y época de D. H. Lawrence

1885	David Herbert Lawrence nace el 11 de junio en Eastwood, Nottinghamshire, Inglaterra
1888	Jack el Destripador comete sus asesinatos en el East End de Londres
1895	Juicio a Oscar Wilde
1898	Lawrence obtiene una beca para el Instituto de Nottingham
1899	Freud publica *La interpretación de los sueños*
1899-1902	Los británicos libran la Guerra de los Boers en África del Sur
1901	Lawrence conoce a Jessie Chambers
1902	Se convierte en maestro de escuela en la escuela local de Eastwood para hijos de mineros
1903	Primer vuelo con motor realizado por los hermanos Wright en Norteamérica
1905	Einstein publica su primer artículo sobre la relatividad
1906	Lawrence publica sus primeros poemas
1907	Picasso pinta *Las señoritas de Avignon* instando a la ruptura con el arte clásico y a la defensa del cubismo
1912	La tuberculosis de Lawrence le obliga a dimitir como maestro. Conoce a Frieda von Richthofen Weekley y huye con ella a Europa. Acaba *Hijos y amantes* (publicada en 1913)
1914	Lawrence y Frieda se casan en Londres. Estalla la Primera Guerra Mundial
1915	Amistad de Lawrence con Bertrand Russell
1916	Mudanza a Cornualles. Ruptura con Russell. Escribe *Mujeres Enamoradas* (publicada en 1920)
1917	Estalla la Revolución rusa en San Petersburgo
1918	Fin de la Primera Guerra Mundial
1919	Conferencia de Paz en Versalles, a las afueras de París, a la que asisten los aliados victoriosos: Woodrow Wilson, David Lloyd George y Georges Clemenceau. Lawrence

se va a Italia; son los primeros años de su exilio auto-impuesto

1921 Escribe *Cerdeña y el mar*

1922 *Annus mirabilis* de la literatura moderna: James Joyce publica *Ulises;* T. S. Elliot publica *La tierra baldía;* Rainer Maria Rilke completa *Las elegías de Duino.* Lawrence deja Europa y viaja a Ceilán (Sri Lanka). Pasa una temporada en Australia y escribe *Canguro.* Llega a Norteamérica y se instala en Taos, Nuevo México. Publica *Fantasía del inconsciente*

1923 Publicación de *Pájaros, bestias y flores* (poemas)

1924 Empieza *Mañanas en México*

1926 Mayo: la huelga general paraliza Gran Bretaña. Última visita de Lawrence a Inglaterra. Publicación de *La serpiente emplumada.* Empieza a escribir *El amante de Lady Chatterly.* Regreso de Lawrence a Europa por última vez

1927 Charles Lindberg atraviesa por primera vez el Atlántico solo en su avión, *El espíritu de San Luis*

1929 La caída de Wall Street da lugar a la Gran Depresión mundial. Lawrence escribe *Apocalipsis*

1930 Lawrence muere en Vence, en el sur de Francia

Lecturas recomendadas

Aldington, R., *D. H. Lawrence: Portrait of a Gemius, But…* (Simon & Schuster, 1961). Un retrato informal de Lawrence realizado por un colega, escritor y amigo íntimo, pero algo decepcionado. Como muchas de las obras sobre este tema, causó gran escándalo cuando se publicó por primera vez.

Kermode, F., *D. H. Lawrence* (Viking, 1973) [*D. H. Lawrence,* Gedisa, 1988]. Un libro breve pero muy interesante de la serie Modern Masters escrito por uno de los mejores críticos literarios británicos. No contiene teoría crítica moderna con su jerga letal; cuenta las cosas como son.

Lawrence, D. H., *Selected Letters* (R. Aldington (ed.), Penguin, 1996) [*Correspondencia,* Nuevo Arte Thor, 1984]. Lawrence mantenía una intensa y ávida correspondencia y sus cartas contienen algunas de sus mejores líneas. Describe sus viajes y la gente a la que se encuentra con su infalible ojo para la debilidad, la fuerza, el detalle y la atmósfera. Evidentemente también expresa sus ideas y opiniones sobre todo. He aquí al Lawrence informal, en su vertiente más adorable y exasperante.

Leavis, F. R., *D. H. Lawrence: Novelist* (Vintage, 1975) [*Lawrence novelista,* Barral, 1974]; Un estudio detallado de las grandes novelas de Lawrence escrito por el crítico que más le apreciaba. Leavis fue el primero en situar a Lawrence entre los grandes escritores del siglo XX, por lo que estamos en deuda con él. Esta obra suya nos proporciona toda una forma nueva y fresca de entender la literatura e inspiraría a toda un generación de lectores.

Meyers, J., *D. H. Lawrence: A Biography* (Cooper Square, 2002). Existen innumerables biografías de Lawrence, pero probablemente esta sea la más imparcial y fácil de leer. Cuenta la historia de la fascinante vida de Lawrence en su totalidad. Está puesta al día e incluye muchos fascinantes detalles sin agobiar al lector con datos innecesarios.

Moore, H. T., *D. H. Lawrence and His World* (Viking, 1966). A veces una imagen vale más que mil palabras. Este libro, copiosamente ilustrado, contiene fotos de todas las épocas de la vida de Lawrence en las que aparecen las personas importantes a las que conoció y los lugares que visitó. El volumen ofrece un comentario más que adecuado.

Lawrence von Richthofen, F., *Not I, But the Wind* (Scholarly Press, 1971). Reveladoras y conmovedoras memorias de Frieda sobre su vida con Lawrence y sus viajes a lo largo y ancho de cuatro continentes. El libro es profundamente evocador y poético. Después de todo se trata de la persona que pasó con él la mayor parte de su vida.

Squires, M. y Talbot, L. K., *Living at the Edge: A Biography of D. H. Lawrence and*

Frieda von Richthofen (University of Wisconsin Press, 2002). Intrigante «biografía doble» que logra sacar a Frieda de las sombras mostrando su influencia en la vida y obra de Lawrence. También tiene cosas interesantes que decir sobre Lawrence y las personas que Frieda y él encontraron en sus viajes alrededor del mundo.

KAFKA
EN 90 MINUTOS

PAUL STRATHERN

SIGLO XXI ESPAÑA

Siglo XXI de España / En 90 minutos

Paul Strathern

Kafka

en 90 minutos

Traducción: Sandra Chaparro Martínez

A pesar de ser un eremita enclenque, indeciso e hipocondriaco, Kafka tenía una fuerza extraordinaria. Desarrolló la inquietante habilidad de observarse a sí mismo y al mundo occidental con fría objetividad: toda su obra es un intento de huida de la tiranía autoimpuesta y de la decadencia de Occidente. Cultivó este don en sus escritos, donde fue adoptando una forma cada vez más metafórica. Sus obras están entre las mejores del siglo xx y ejerció en todo el mundo una gran influencia que iba más allá de la literatura.

En *Kafka en 90 minutos,* Paul Strathern nos ofrece un relato conciso y riguroso sobre la vida y obra de Kafka, explicando su influencia sobre la literatura y la lucha del hombre para entender su lugar en el mundo. El libro incluye asimismo una cronología de su vida y época, así como lecturas recomendadas para quienes quieran saber más.

«90 minutos» es una colección compuesta por breves e iluminadoras introducciones a los más destacados filósofos, científicos y literatos de todos los tiempos. De lectura amena y accesible, permiten a cualquier lector interesado adentrarse tanto en el pensamiento, los descubrimientos y la obra de cada figura analizada como en su influencia posterior en el curso de la historia.

Diseño de portada
RAG

Reservados todos los derechos. De acuerdo a lo dispuesto en el art. 270 del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes sin la preceptiva autorización reproduzcan, plagien, distribuyan o comuniquen públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

Nota editorial:
Para la correcta visualización de este ebook se recomienda no cambiar la tipografía original.

Nota a la edición digital:
Es posible que, por la propia naturaleza de la red, algunos de los vínculos a páginas web contenidos en el libro ya no sean accesibles en el momento de su consulta. No obstante, se mantienen las referencias por fidelidad a la edición original.

Título original
Kafka in 90 minutes

© Paul Strathern, 2004

© Siglo XXI de España Editores, S. A., 2016
para lengua española

Sector Foresta, 1
28760 Tres Cantos
Madrid - España

Tel.: 918 061 996
Fax: 918 044 028

www.sigloxxieditores.com

ISBN: 978-84-323-1833-7

Introducción

El 23 de octubre de 1902, Franz Kafka, de 19 años, asistió a una conferencia organizada en la Universidad de Praga por un compañero estudiante llamado Max Brod. La charla llevaba por título *Schopenhauer y Nietzsche,* siendo así que Brod insistía en que Nietzsche era un «fraude». Esto fue una provocación para Kafka, quien venciendo su habitual timidez se acercó a Brod tras la conferencia.

Volvieron a casa juntos caminando por las calles de Praga y su debate derivó en discusión. Rápidamente descubrieron que compartían un profundo interés por la literatura y mantenían una actitud ambivalente ante su calidad de judíos. Fue el principio de una amistad que se mantendría durante toda la vida de Kafka e incluso después. Brod fue el más íntimo y único amigo de verdad del autor. De forma totalmente inesperada también se convertiría en su salvador.

Kafka y Brod formaban una pareja incongruente. Kafka era un joven moreno y apuesto, alto y delgado, casi siempre vestido con un elegante traje azul que, en palabras de Brod, «pasaba tan desapercibido y era tan reservado» como él mismo. Brod, por su parte era un jorobado bajito y vivaracho con una gran cabeza que coronaba su cuerpo deformado. Aunque solo era su primer año de universidad ya se había asentado como niño prodigio. Escribía poesía y proclamó que sería escritor; era un buen pianista y compositor y, por aquella época, hablaba siete idiomas. A pesar de su aspecto tan poco atractivo también se había convertido en un mujeriego incansable. Kafka estaba en segundo de carrera pero parecía no tener ni idea de lo que era o quería ser en la vida. Se había matriculado en la universidad para estudiar química pero dejó la carrera en dos semanas. Luego se matriculó en «germanística», un curso general que comprendía lengua, literatura y cultura alemana. Pero le decepcionó la actitud de triunfalismo germano adoptada por sus profesores y también dejó esos estudios. Según Brod,

> empezó derecho encantado, porque era la facultad que tenía menos metas fijas y ofrecía el mayor abanico de objetivos; es decir, la facultad que permitía retrasar una decisión lo más posible a alguien que no tuviera preferencias.

Cuando Kafka se refería a sus estudios de derecho se le notaba más desilusionado que nunca. «Intelectualmente me alimentaba exclusivamente de polvo de serrín; un serrín que habían mascado miles de mandíbulas antes que yo.»

Tras licenciarse, Kafka trabajó como asesor legal en una compañía de seguros mientras intentaba escribir por las noches y en su tiempo libre. Cada vez se recluía más y empezó a mostrar una creciente debilidad de carácter. Aparte de indecisión, fue desarrollando todo tipo de dolencias propias de un hipocondríaco, padecía insomnio y una incapacidad crónica para hacerse valer. Pero no todo eran defectos, hacía gala de una fuerza extraordinaria. Desarrolló la inquietante habilidad de observarse a sí mismo con fría objetividad y cultivó ese don en sus escritos, en los que se manifestaba de una forma metafórica cada vez más original. Su obra más característica y reveladora es *La*

metamorfosis, que empieza así:

> Cuando una mañana Gregor Samsa se despertó de un sueño lleno de pesadillas se encontró en su cama convertido en un bicho enorme. Se hallaba tumbado sobre su acorazada espalda y, si levantaba un poco la cabeza, veía su barriga ovalada de color marrón, cubierta de surcos longitudinales demasiado prominentes para sostener la colcha, que estaba a punto de resbalarse al suelo. Se le nublaba la vista al contemplar las numerosas y esmirriadas patas, que no tenían nada que ver con las proporciones de sus piernas de antaño.
>
> «¿Qué me ha pasado?», pensó. No había sido un sueño. Su habitación, una habitación normal y corriente de un ser humano, aunque quizá demasiado pequeña, seguía estando allí, entre aquellas cuatro paredes, que a él le resultaban tan familiares, sin haber sufrido ninguna modificación.

A medida que pasaban los años, fue creciendo el odio que se profesaba Kafka a sí mismo. Incapaz de entregarse a su trabajo o de dejarlo, empezó a padecer una debilitante anorexia y su hipocondría derivó en enfermedades reales. Siguió escribiendo a pesar del enorme coste psicológico que suponía, pero no superó el fracaso. Su amigo Brod, en cambio, iba de éxito en éxito, escribiendo una novela al año, adquiriendo fama internacional y disfrutando de múltiples aventuras amorosas pese a haberse casado. Como hablaba checo, una lengua que los habitantes germanoparlantes de Checoslovaquia despreciaban, pudo defender al escritor checo Jaroslav Hašek, y hacer publicidad a su mejor pieza cómica, *El buen soldado Švejk,* precursor de *Trampa-22,* pero centrado en el ejército austrohúngaro durante la Primera Guerra Mundial. Los conocimientos musicales de Brod le permitieron asimismo publicitar la obra del compositor Leoš Janáček, poco conocido entonces, al que hoy se considera el mejor compositor checo de su generación. Brod nunca olvidó a su buen amigo Kafka, aunque sus esfuerzos por promocionar su obra fueran en vano. A pesar de su éxito y de la inmejorable opinión que Brod tenía de sí mismo, empezaba a sospechar, y lo diría públicamente, que la obra de su neurótico y tímido amigo era mejor que la suya; afirmaba, de hecho, que era mejor que cualquier cosa que se estuviera publicando en lengua alemana. Era muy generoso con un escritor totalmente desconocido que vivía en un páramo provincial en uno de los mejores periodos de una literatura alemana, que contaba a la sazón con figuras como Thomas Mann, Rainer Maria Rilke, Hermann Hesse y Bertolt Brecht. En 1922 Kafka se había vuelto patológicamente reservado y era presa del miedo. Desesperado con su vida, sus escritos y su autodestructiva forma de ser, se consideraba destinado a «una batalla de aniquilación». Concluía: «Mis garabatos […] solo son la materialización del horror. […] habría que quemarlos». En ese estado de ánimo, con su cuerpo sucumbiendo a la tuberculosis, escribió a Brod:

> Querido Max, puede que esta vez ya no me levante. Tras un mes de pulmonía, es bastante probable que esto desemboque en una neumonía, y aunque la escritura sea poderosa no va a evitar que se presente…

A continuación envió a Brod «mi última voluntad y testamento en relación con todo lo que he escrito». De toda su obra solo consideraba «válidas» una docena de piezas publicadas. Pero no debían reimprimirse nunca y habría que permitir que «desaparecieran completamente». En cuanto al resto:

> Todo lo demás que he escrito (en revistas, artículos, manuscritos o cartas) debe recuperarse, pedirse a sus destinatarios y quemarse sin excepción, preferiblemente antes de ser leído (dejaré que eches un vistazo, me encantaría que lo hicieras, pero no debe verlo nadie más). Te pido que quemes todo lo antes posible.

Dos años después Kafka murió de tuberculosis con solo 40 años. Brod se halló ante un dilema. Creía profundamente en la obra de Kafka, pero había hecho una promesa solemne a su querido amigo. Afortunadamente para la posteridad, Brod decidió romperla.

Pero eso no era todo. Al final Brod logró que se publicaran las obras de Kafka una tras otra. Y una tras otra pasaron prácticamente desapercibidas. A continuación Brod se tomó la molestia de escribir una larga y detallada biografía de su gran amigo que se publicó en Praga en 1937. Un año después los nazis invadieron Checoslovaquia y durante la Segunda Guerra Mundial, la cultura judeoalemana de Europa Central *(Mitteleuropa)* desapareció en el Holocausto. Brod logró escapar a Israel, donde tras la guerra siguió publicando sin descanso la obra de Kafka mientras seguía escribiendo la suya propia. El resultado no dejaría de ser irónico. Cuando Brod murió, en 1968, dejó tras sí una obra de 75 largos libros, literalmente miles de artículos, poemas y ensayos. Pero por entonces ya habían caído en el olvido. Max Brod solo obtuvo fama internacional por su biografía de Franz Kafka, sus incansables alabanzas y la promoción de su amigo muerto hacía tiempo.

Vida y obra de Kafka

Franz Kafka nació el 3 de julio de 1883 en Praga, por entonces una ciudad provinciana del Imperio austrohúngaro.

Praga, como Dublín y Alejandría, otras dos ciudades provinciales de la periferia europea, albergaría a un número desproporcionado de grandes escritores del siglo XX. Aparte de Kafka vivieron en Praga el poeta alemán Rilke, el dramaturgo Franz Werfel y Hašek. En Alejandría vivirían el poeta italiano Giuseppe Ungaretti, el futurista Emilio Marinetti y el poeta griego C. P. Kavafis, mientras que en Dublín se establecieron George Bernard Shaw, Oscar Wilde, James Joyce y Samuel Beckett. Ha habido grandes capitales que no han arrojado tantos magníficos escritores. Al parecer este fenómeno se debió a la existencia de una cultura provincial independiente con minorías que tenían inquietudes intelectuales. En el caso de Praga, la clase media, compuesta mayoritariamente por la minoría germanoparlante, se mantenía al margen de la población checa nativa. Kafka estaba aún más marginado al ser un judío perteneciente a esa comunidad. El antisemitismo se extendió por todo el Imperio austrohúngaro, sobre todo entre la población germanoparlante, de ahí que siempre se perciba en la vida y obras de Kafka una fuerte sensación de alienación pseudorracial.

Otra de las influencias formativas en la vida de Kafka fue su padre, el formidable Hermann Kafka, quien dirigía un próspero comercio de artículos de lujo situado en el Palacio Kinsky, frente a la plaza de la Ciudad Vieja. Como tantas otras cosas en la vida de Kafka, su padre era paradójico; estaba muy imbuido del pasado judío de su familia, pero a la vez quería liberarse de él. El padre de Hermann, Jakob, abuelo de Franz Kafka, era un carnicero que hablaba yiddish. Se trataba del segundo hijo de una familia de nueve, que había crecido en una choza de madera de una única habitación situada en el pueblo de Wossek, en la Checoslovaquia rural profunda. Era un nombre duro y se decía que era capaz de levantar un saco de harina con los dientes. Una ley antisemita anterior solo permitía casarse y tener hijos a los primogénitos, pero la medida se derogó cuando Jakob contaba 36 años. Se casó y tuvo seis hijos, uno de los cuales fue Hermann; todos se criaron en la estricta pobreza de la choza de madera. A Hermann le gustaría decir, años después, que esta gran familia subsistía fundamentalmente a base de patatas cuando las había y de aire cuando no.

El joven Hermann empezó a trabajar muy pronto empujando el carro de la familia, repartiendo tajadas de carne, avanzando a menudo a través de la nieve hasta granjas distantes situadas en los bosques. A consecuencia de ello sufriría de congelación y pies doloridos. Años después, aunque ya era un comerciante próspero, le gustaba enseñar sus cicatrices a su sensible hijo Franz. Hermann se convirtió en un hombre fuerte y robusto que creía en el trabajo duro y no en tonterías. Tras tres años de servicio militar en el ejército austriaco, en el que llegó a ser sargento, se hizo vendedor ambulante vendiendo artículos por toda Checoslovaquia, hasta que tuvo dinero suficiente como para abrir una tienda en Praga. Allí dirigía su negocio en un ambiente menos antisemita por el simple

hecho de que no parecía judío, no se comportaba como tal y solo practicaba la religión judía de boquilla.

Kafka siempre fue excesivamente consciente del papel que le correspondía como primogénito porque no le gustaba. El chico debilucho, alto y delgado, amante de los libros, que era su hijo y heredero, era una continua fuente de irritación para alguien como Hermann. Hizo lo que pudo por engatusar e intimidar al joven Franz e infundirle algo de normalidad en sus años de escuela, pero fue en vano. No se podía «normalizar» a Franz. Lo único que logró fue aumentar su sensibilidad e introspección. A lo largo de su infancia, la ya astuta mente de Franz desarrolló sus propios recursos internos hasta grados inconcebibles. Parecía débil y era consciente de que lo parecía; su clara autoconciencia acabó siendo un tormento. Como sabemos, más adelante haría buen uso de esta facultad: la utilizaría en sus libros, que producían el curioso efecto de aliviar el tormento más inmediato aunque le hicieran más dolorosamente consciente de sí mismo.

Kafka tenía tres hermanas (la mediana, Ottla, sería su favorita), quienes también sufrieron la influencia de su dominante padre. Hermann no dejaba de regañar a sus hijos ni en público, reprochándoles lo que debían haber sido y no podrían llegar a ser. Sin embargo, a muchos Hermann les parecía solo el arquetipo de normalidad, un empresario de éxito que mantenía a su familia, lo que inevitablemente tuvo un efecto ambivalente sobre Kafka y sus hermanas; vivir con su padre era estar sometidos a un juicio incesante. A veces los hermanos se reunían en el cuarto de baño para decidir qué decir en su defensa. Pero todo era en vano, siempre eran culpables. Como era natural (no es que esta sea una palabra que se le ocurra a uno hablando de Kafka) esta atmósfera familiar le creó un gran complejo de culpa. Esta sería, en parte, la fuente de su futuro desprecio hacia sí mismo.

No se puede negar que la infancia de Kafka, repleta de carencias, le hizo mucho daño psicológicamente hablando, convirtiéndole en presa fácil de todo tipo de neurosis. Pero tampoco debemos olvidar que logró superarlas e incluso utilizarlas de forma positiva. No solo aprendió a conocerse muy bien, sino también a reírse de sí mismo. Max Brod siempre recordaba lo mucho que se habían reído juntos. La oscuridad de la vida de Kafka y de sus creaciones se vería iluminada a menudo por relámpagos del absurdo. Siempre fue consciente de lo ridículo de su situación. Entre muchas otras cosas también fue un superviviente.

Esta supervivencia, y el proceso creativo al que dio lugar, demuestran que poseía una gran fuerza que convivía con su debilitante fragilidad. Su fuerza envolvía a su debilidad y le permitía examinarla más de cerca. La debilidad de Kafka no saltaba a la vista; el único que la percibía claramente era su padre, quien probablemente hubiera hallado inadecuado a cualquier hijo. Al crecer, Kafka aprendió a ofrecer un aspecto público de normalidad extrema que mantenía en todo momento. Era una creación insignificante comparada con las obras literarias que había aprendido a sacar de sí mismo, como una serpiente cambiando de piel. Hay muchos neuróticos con mayor o menor razón, pero ¿cuántos consiguen recrear sus neurosis con un estilo artístico tan depurado? La imaginación de Kafka crearía la fábula de su vida, empezando por su infancia. Y como

en muchas fábulas de infancia en esta «fábula vital» aparecen animales más o menos humanizados. Para escapar a la miseria de su ser, Kafka aprendió enseguida a imaginarse a sí mismo como un animal y a dotarse de cualidades animalescas. Como hemos visto, su identidad más famosa sería la de un insecto: el héroe-escarabajo de *La metamorfosis*. En otras historias se identificaría con un roedor, un perro, un ratón y hasta un mono, todas criaturas de alguna forma despreciables. Pero Kafka no retrata a estos animales como si fueran despreciables; solo lo son a ojos de los demás o para sí mismos.

Esta tendencia a la identificación con animales estuvo presente en Kafka desde el principio de una forma muy peculiar. Un siglo antes se había ordenado a los judíos del Imperio austrohúngaro que adoptaran un apellido. Debían europeizarse desechando sus nombres judíos, y adoptar otros que resultaran comprensibles a las autoridades. En realidad, los funcionarios del gobierno solían dar a los judíos sus propios nombres, repartiéndolos a voluntad, a veces al azar y otras con cierta malicia. Los antepasados de Franz habían recibido el nombre Kafka, que significa «cuervo». Al joven Kafka, de complexión morena, con delicados rasgos de pájaro y nariz picuda, seguramente le recordaron a menudo en la escuela sus rasgos de cuervo, si no sus compañeros judíos, sin duda los alumnos alemanes.

La madre de Kafka, Julie (nacida Löwy), sigue siendo un personaje algo enigmático en comparación con Hermann. Sin duda tenía sus debilidades y siempre cedía ante su marido, poniéndose de su lado en todo lo referente a la educación de los niños para evitar cualquier agresión. En secreto era más cariñosa con Franz y sus hermanas. Julie pasaba la mayor parte del tiempo fuera, trabajando en el negocio familiar, vendiendo guantes, calcetines y sombrillas a su clientela de clase media. Era una criada la que vigilaba a los niños hasta que ella llegaba a casa. Kafka recordaba con ternura cómo cuando volvía «el día empezaba de nuevo por tarde que fuera». Describía «el gran consuelo que era madre», aunque también resulta muy característico que recordara:

> No siempre amé a mi madre como se merecía, y aunque podría haberlo hecho, probablemente no lo hice debido al alemán. Una madre judía no es *Mutter* [madre en alemán] […] damos el mismo nombre a una madre judía que a una madre alemana olvidando esta contradicción, que por ende cala mucho más en las emociones.

Aquí Kafka no estaba siendo sincero: los sentimientos que experimentaba hacia su madre seguramente no se debían solo a problemas lingüísticos. Pero su sensibilidad, unida a la búsqueda constante de una respuesta, de cualquier respuesta a sus problemas, le llevó a desenterrar y analizar todo tipo de ideas.

Los judíos alemanes hablaban la lengua de un pueblo con el que a menudo no se identificaban y que frecuentemente les despreciaba. Kafka fue uno de los primeros en sacar a la luz este dilema inextricable, cuya importancia sería evidente tras la Segunda Guerra Mundial en la poesía del gran poeta judío germanoparlante, Paul Celan. Kafka era consciente de que la lengua en la que escribía no era su lengua «natural». Se expresaba fríamente en su estilo analítico, pero nunca describía emocionalmente la ira y el desconcierto que le provocaba su propia situación. Cuando Gregor Samsa se despierta

y descubre que se ha metamorfoseado en un insecto gigante, no siente ira, examina todos y cada uno de los aspectos de la situación para decidir qué va a hacer al respecto. Cuando su madre llama a la puerta para despertarlo: «Gregor hubiera querido contestar y explicarlo todo detalladamente, pero se sintió asustado por aquel descubrimiento, y dijo simplemente: "Sí, madre; gracias, ya me levanto"». Quiere parecer normal hasta en medio de la situación más monstruosamente anómala y resolver la situación de alguna forma, pensando en ella.

> Lo que quería hacer antes que nada era levantarse tranquilamente y, sin que nadie le molestara, vestirse y, sobre todo, desayunar, y entonces ya podría empezar a reflexionar sobre todo lo demás.

Julie, la madre de Kafka, procedía de la familia Löwy, que contaba con miembros mucho más diversos e intelectualmente capaces que los Kafka. El abuelo de Julie había sido rabino y muchos le consideraron un santo. También era un famoso especialista en el Talmud, el libro de leyes con comentarios e interpretaciones por el que se regían los judíos ortodoxos. La interpretación del Talmud había sido una fuente de saber intelectual para las mejores mentes judías desde hacía generaciones, lo que tenía su importancia si tenemos en cuenta que muchos vivían en soledad en el campo, donde intelectos como los suyos no hubieran tenido otra forma de despertar. Aunque era una actividad árida y poco productiva había contribuido enormemente a preservar y desarrollar el intelecto judío. De hecho los estudios talmúdicos están en la base de la sorprendente contribución de los judíos a la vida intelectual europea que cobró importancia a mediados del siglo XIX y eclosionó en el XX. Antes de esa época pocos judíos habían alcanzado altura intelectual en el seno del pensamiento europeo. La famosa excepción es el filósofo del siglo XVII Baruch Spinoza, al que expulsaron sus correligionarios. Pero en cuanto los judíos europeos empezaron a integrarse y ejercitar su intelecto, solucionando problemas que no estaban relacionados con el Talmud, obtuvieron resultados muy significativos. Los judíos más brillantes ya no se dedicaban a pensar argumentos religiosos abstractos, sino a reflexionar en torno a abstracciones seculares, sobre todo en el campo de las matemáticas y de la física aplicada. Einstein no fue más que el científico teórico judío más famoso del siglo XX. (De Niels Bohr a John von Neumann, de J. Robert Oppenheimer a Richard Feynman, la lista parece interminable.) Los judíos también alcanzaban altas metas en otros campos, del derecho a la economía, de la literatura al arte. Junto a los logros de Kafka en literatura hay que mencionar los de Arnold Schönberg en música, Marc Chagall en pintura y muchos otros cuyos talentos florecieron en las más diversas especialidades. De manera que probablemente no fuera fortuito que uno de los ancestros de Kafka por parte de la familia Löwy, el casi santo Amschel (Adán), fuera un renombrado y reverenciado estudioso del Talmud. Como tendremos ocasión de ver, la increíble complicación legal y procedimental de los estudios talmúdicos tendría una resonancia muy especial en las obras de Kafka, sobre todo en el caso de las dos novelas más conocidas, *El proceso* y *El castillo.*

Puede que el bisabuelo Amschel fuera un santo, pero no era fácil vivir con un santo en la familia. Su mujer se suicidó y su hijo se volvió loco. Los demás miembros de la

familia Löwy siguieron caminos muy diversos. El abuelo de Franz regentaba una cervecería en Praga y el tío soltero de Franz, Alfred, se convirtió en el director de una compañía que dirigía los ferrocarriles españoles. Su tío Siegfried, que también permaneció soltero, vivía una vida reservada y solitaria como médico rural. Las rarezas de Siegfried atrajeron la atención de su joven sobrino, que mostró menos interés por las de otro de sus tíos, Rudolf, que se convirtió al cristianismo y se ocultó trabajando de oficinista en una empresa cervecera.

No cabe duda de que Kafka había heredado muchos rasgos de la rama familiar de los Löwy, aunque es posible que su enorme tenacidad mental fuera legado de su entusiasta y decididamente ignorante padre. Resulta fácil descubrir estos rasgos familiares retrospectivamente, lo que ya no es tan sencillo es determinar la medida en la que influyeron en la complicadísima personalidad de Kafka. Muchas de las interpretaciones confiadamente freudianas de Kafka, que tanto abundaron en los años dorados del psicoanálisis, hoy parecen obsesivas y no se sostienen, sobre todo desde que se ha empezado a retratar a Freud, no como a un investigador científico, sino como a un gran mitólogo. De ahí que quizá sea mejor considerar el pasado de Kafka, compuesto de una difícil santidad, un suicidio y un pequeño magnate de los ferrocarriles, como un conjunto de datos en vez de como ingredientes de abstrusas teorías.

Kafka se presentaba en público, al igual que muchos de nosotros, como un ser humano absolutamente normal. Hasta que empezó a desarrollar y expandir sus neurosis y a plasmarlas en sus obras tardías, deberíamos concederle el beneficio de la duda en lo que a las apariencias respecta e imaginarnos a Kafka como un adolescente muy normal, que, como muchos otros, tenía problemas para asumir la tosquedad y falta de sensibilidad de sus padres trabajadores. Escapaba de la opresiva atmósfera de la casa para dar largos paseos por las evocadoras calles de Alstadt en Praga (el distrito del centro antiguo). En lo alto de la colina, en uno de los extremos del río, se erguían sobre los tejados las gárgolas y la adusta fachada de Hradčany (el castillo de Praga). Pasaba las noches sumergido en sus libros, escapando así al vívido mundo de la imaginación. Leía mucho y de todo, pero le atraía especialmente la prosa meticulosa de Flaubert, que rozaba la perfección en las descripciones superficiales. También le gustaban las primeras piezas cortas de Thomas Mann, en las que este hablaba de la dedicación exclusiva del artista, que debía renunciar a los placeres del matrimonio y de la vida corriente y buscar la soledad espiritual del creador.

Los informes escolares de Kafka hablan de un alumno moderadamente brillante que no destacaba por nada en concreto. Sus compañeros lo encontraban agradable, pero no entendían su reserva. Este estudiante normalísimo ocupó su plaza a los 18 años en la Universidad Alemana de Praga. Su carácter introspectivo y reservado le hacía indeciso; primero decidió estudiar química, luego germanística, para hallar que nada de esto le gustaba y empezar a estudiar derecho. Era consciente de que tampoco le gustaría, pero le daba más opciones, de manera que podría decidir lo que quería o no quería hacer después de graduarse.

Por entonces Kafka había empezado a acariciar la vaga idea de convertirse en escritor

o artista. Su amigo Max Brod, que manifestaba sus propias ambiciones sin reservas, le animaba a ello. Mostró a Kafka sus últimos cuentos y poemas. Kafka reaccionó escribiendo algunas piezas propias y haciendo extraños dibujos que solían representar a figuras muy delgadas en extrañas poses tendentes a evocar aislamiento, aburrimiento y miedo. Kafka se las describía a Brod como «jeroglíficos totalmente personales y, por ende, ilegibles». Cuando un editor aceptó publicar uno de los libros de poemas de Brod, este, siempre leal, sugirió a la editorial el uso de uno de los dibujos de Kafka para la portada. Pero el editor consideró que «no era reproducible». A pesar de este fiasco, Brod siguió convencido de que Kafka tenía un gran talento artístico e informó de ello a algunos artistas que conocía: «Puedo darte el nombre de un gran artista: Franz Kafka».

Kafka se licenció en 1906 y tuvo que elegir una carrera profesional. Decidió ejercer el derecho (lo único que sabía que no quería hacer), probablemente presionado por su padre o deseando no contravenirlo. Se convirtió en pasante de un juez en los tribunales para aprender su profesión. Parte de las obligaciones de este puesto de asistente consistía en asistir a las vistas y tomar notas sobre los procesos. Aunque había estudiado derecho, fue la práctica real la que abrió los ojos a este inocente recién licenciado. Sus estudios le permitían seguir el proceso y entender la jerga jurídica que hablaban jueces y abogados, pero pronto supo que quien no entendía nada de lo que ocurría era el acusado. Cada miembro de la judicatura desempeñaba su papel en el proceso, mientras que el acusado se limitaba a ser víctima inconsciente.

A pesar de las largas y agotadoras horas de trabajo, Kafka estaba decidido a no dejar de escribir. Tras dejar los tribunales redactaba sus informes meticulosamente. Cuando acababa retomaba sus propias obras, normalmente de madrugada, cuando por fin se hacía el silencio en la casa familiar y podía trabajar sin interrupciones. La personalidad de Kafka era muy dada al registro concienzudo, sobrio y objetivo de lo que había ocurrido en los tribunales, y aplicaba con facilidad el mismo estilo a un material muy diferente, el que utilizaba en sus obras de ficción.

Por entonces Kafka empezó a escribir su primera novela corta que tiene un título revelador: *Descripción de una lucha.* Se trata de una pieza desigual en la que aparecen, sin embargo, insinuaciones que cobran vida en obras posteriores de Kafka. Empieza de forma muy realista y en un falso estilo directo:

> Algunas personas se levantaron casi a las doce. Tras hacer reverencias, darse la mano y decir que había sido una velada muy agradable, salieron al vestíbulo por la puerta grande para ponerse los abrigos. La dueña de la casa estaba en el centro de la sala y se inclinaba graciosamente agitando los bonitos pliegues de su falda.

El narrador de este relato, contado en primera persona, se presenta a sí mismo de forma similarmente objetiva:

> Sentado a una mesita con tres patas finas y curvas, bebía un sorbo de mi tercera copa de Benedictine, y mientras bebía inspeccionaba la pequeña provisión de pastelillos que yo mismo había elegido y colocado.

Es alto y delgado como Kafka y desprecia su propia apariencia. El narrador se va de la

fiesta con un conocido y caminan de noche por las calles cubiertas de nieve hasta subir a lo alto de la colina local. Mantienen una conversación intrascendente pero, a medida que avanzan, el relato se vuelve cada vez más fantástico y onírico.

En la siguiente sección de la novela, titulada «Entretenimientos o demostración de que vivir es imposible» prosigue con su secuencia onírica de sucesos. El narrador imagina que se ha subido a la espalda de su conocido, como si este fuera un caballo: «Hundiéndole los puños en las costillas lo hice trotar». Cuando su conocido se desploma, lo abandona: «Lo dejé sin pena sobre las piedras y silbé llamando a unos buitres que obedientes se posaron sobre él». El narrador atraviesa extraños paisajes que parece controlar.

> Pero como peatón temía las dificultades que entrañaría escalar la montaña e hice que la senda se suavizara cada vez más hasta desembocar en un valle que se vislumbraba en la lejanía. Las piedras desaparecieron por mi voluntad y el viento se esfumó.

Sigue un sueño dentro de un sueño en el que aparecen un misterioso hombre amarillo y gordo al que llevan en una litera por un paisaje oriental (parecido a los representados en las tallas de madera japonesas que estaban de moda en Praga por entonces) y otras derivas fantásticas. Eventualmente el relato vuelve a la escena muy real de los dos conocidos caminando por la carretera.

Como en tantos otros sueños, el material de *Descripción de una lucha* incluye muchos elementos de autobiografía disimulada, aunque solo se hagan referencias indirectas a los miedos y angustias de Kafka. En la novela se despliega la imaginación propia de un sueño, no la imaginación convincente de la narración literaria. Kafka intentaba decir demasiado, sobre todo de sí mismo. Bajo la compleja superficie del relato la narrativa tiene un anclaje muy laxo con la realidad, pues lo esencial siempre es Kafka con todos sus problemas. Fue un error que no tardó en reconocer y del que aprendió. Adoptaría una técnica que desembocó en un estilo totalmente nuevo, basado en la existencia de una superficie engañosamente simple bajo la que laten corrientes de una complejidad asombrosa. *Descripción de una lucha* es una obra de principiante, aunque Brod evidentemente pensara lo contrario. En una reseña que escribió para una revista de Berlín, situó a Kafka generosamente junto a tres luminarias de la escena literaria alemana: Heinrich Mann, Franz Wedekind y Gustav Meyrink, afirmando que prefería a Kafka por la lúcida meticulosidad de su estilo. Evidentemente era una comparación ridícula en la época, aunque a la luz de la historia las premoniciones de Brod en relación con su amigo parezcan milagrosas. Puede que lo único que redima a *Descripción de una lucha* sea la meticulosidad y la plausibilidad de su estilo.

Kafka pasó el verano de 1907 en Trietsch alojado en casa de su tío Siegfried, el médico. Parece que allí vivió una vida totalmente normal para un soltero de 24 años que pasaba unas vacaciones en el campo. Nadó, tomó el sol tumbado en la hierba y hasta llegó a dar vueltas en moto (una aventura muy moderna y arriesgada por entonces). Pasaba las tardes jugando al billar y bebiendo cerveza. También dedicó mucho tiempo a dos mujeres jóvenes a las que describió en una carta a Max Brod como «chicas

brillantes, estudiantes y socialdemócratas entusiastas» (es decir, eran intelectuales progresistas). Una de ellas se llamaba Hedwig y era

> pequeña, con mejillas siempre sonrosadas. Es muy miope, el bonito gesto que hace para ajustar las gafas sobre su nariz, cuya punta está compuesta de pequeñas caras que forman una hermosa composición, no es una excusa. Esta noche he soñado con sus piernas cortas y rollizas, y de esta forma indirecta reconozco la belleza de una chica y me enamoro.

Hedwig vivía en Viena; cuando Kafka volvió a Praga inició una correspondencia con ella. Le escribió largas cartas de amor mezcladas con sus características menciones a sí mismo. No eran menciones modestas o denigrantes. Confesaba a Hedwig lo mucho que la amaba, pero la informaba asimismo de que él era una «mala persona», creando un hábito en su relación con las mujeres que mantendría toda la vida. Quería que lo amaran y la vez evitaba que lo hicieran. Quería estar enamorado pero temía dejarse llevar por sus sentimientos. Quería compartir su vida con alguien, pero estaba seguro de no poder soportar tanta proximidad de otro ser humano. Kafka decidió que quería aprender español y fue a aprenderlo a Viena para estar cerca de Hedwig. ¿Por qué quería aprender español? Para viajar a España, donde esperaba que su tío Alfred le buscara un empleo en los ferrocarriles o, si no había vacantes, siempre podría buscar trabajo «en Sudamérica o en las Azores». En medio de toda esa incertidumbre Hedwig anunció que deseaba ir a vivir a Praga, lo que le desconcertó. La aventura de verano de Kafka se rompió en medio de un maremágnum de malentendidos.

En octubre Kafka consiguió un empleo fijo iniciando una carrera como abogado del departamento jurídico de Assicurazioni Generali, una compañía de seguros italiana con sede en Trieste. Trabajaba más de diez horas al día, y empezó a estudiar italiano por las tardes para pedir el traslado a Trieste. No tenía tiempo para escribir ni para lo único que le interesaba en realidad: reflexionar sobre su situación, sobre lo que quería y no quería hacer con su vida. Casi no tenía tiempo ni de ver a su amigo Max Brod y le escribía: «Antes mis problemas andaban sobre sus pies, pero ahora han aprendido a andar hábilmente con las manos». Kafka era cada vez más consciente de lo absurda que era su vida, pero en su carta a Brod también reconocía el lado gracioso de su situación. La necesidad de disfrazar su debilidad para hacerla aceptable a los demás eliminaba el elemento de la autocompasión y proveía a Kafka de una pose literaria adecuada. Aparentemente era fácilmente influenciable. La necesidad de estar a la altura de la elevada opinión que Brod tenía de sus obras fue una de las influencias más productivas a las que estuvo expuesto.

Nueve meses después los esfuerzos de Kafka por tener un empleo fijo cesaron de forma abrupta y dejó Assicurazioni Generali, según los datos en poder de la compañía dimitió alegando una «crisis nerviosa relacionada con extrema excitabilidad cardíaca». Sin embargo aceptó casi inmediatamente otro empleo fijo, esta vez en el Instituto de Seguros de Accidentes de Trabajo de Bohemia, una organización semipública. En un primer momento parecía un empleo menos exigente, pues su jornada acababa a las dos de la tarde. Abandonó su proyecto de establecerse en España, Las Azores, América

Latina o Trieste. Sublimó estos sueños en fantasías literarias, escribiendo hasta altas horas de la noche en el hogar familiar, cuando todos se habían ido a la cama. Pero no resultaba sencillo y Kafka empezó a padecer insomnio. El siempre solícito Brod lo describía sí:

> Kafka intentaba dormir por la tardes y escribir por la noche. Estuvo bien durante un tiempo, pero no dormía lo suficiente, dormía mal y era muy sensible al ruido. Empezó a estar agotado y gastaba sus escasas fueras en hacer su trabajo en la oficina.

A medida que su vida se hundía en la futilidad, la insatisfacción y la debilidad, Kafka veía cada vez más claro que necesitaba escribir. La escritura era lo único que hacía que la vida mereciera la pena. Pese a su debilidad física, su salud y hasta su frágil sensibilidad mental, Kafka siguió escribiendo. Su dedicación a esta tarea pronto fue más allá de la obstinación, cubría algún tipo de necesidad espiritual. Dicho en sus propias palabras: «La escritura es una forma de oración».

Tras 1908 empezaron a publicarse algunos cuentos cortos de Kafka en una revista literaria de Praga llamada *Hyperion,* que dirigía un amigo de Brod. Este hizo lo que pudo por publicitar la obra de Kafka; llegó a enviar algunos ejemplares a Franz Werfel, quien por entonces intentaba establecerse como poeta. Werfel opinó lacónicamente: «No llegarán mucho más allá de Bodenbach». Esta era una ciudad situada en la frontera con Alemania, y lo que Werfel quería decir era que la obra de Kafka no interesaría a nadie fuera de las provincias checas. Aunque quería ser una crítica destructiva, también era una percepción muy correcta. La obra de Kafka siempre evocaría con especial intensidad el escenario estrictamente provinciano en el que fue escrita. Incluso cuando, más tarde, eligió escenarios como el de *América* o el de una lejana colonia penal, la atmósfera era tan claustrofóbica (y en cierto modo amenazadora) como la de una lejana provincia del decadente Imperio austrohúngaro. Esto condenaría a las obras de Kafka al olvido durante años; pasaría tiempo antes de que se reconocieran su fuerza y originalidad.

Por entonces Max Brod era una destacada figura literaria en Praga. Se habían publicado en alemán algunas de sus colecciones de poemas, habían tenido cierto éxito y sus editores tenían grandes esperanzas depositadas en su próxima novela, que mostraba influencias del futurismo italiano de vanguardia. Brod también era crítico musical del periódico alemán de Praga. A pesar de su éxito precoz aún tenía problemas para pagar las facturas. Kafka también necesitaba dinero y compartir el mismo tipo de dificultades acercó mucho a los dos amigos, que en sus escasas vacaciones viajaban juntos por el extranjero.

En septiembre de 1909, Franz y Max viajaron al norte de Italia, al balneario de Riva, en el lago de Garda. Ninguno de los dos había visto antes un avión y se desplazaron hasta Brescia, a unos 65 kilómetros para verlos. Entre las miles de personas que acudieron a este evento tan espectacularmente moderno había varias celebridades europeas, como el aviador francés Louis Blériot (quien dos meses antes se había convertido en el primer aviador en cruzar el canal de la Mancha), el compositor de ópera Puccini («que tenía una nariz que bien podría calificarse de nariz de un bebedor», según

Kafka) y el extravagante poeta italiano Gabriele d'Annunzio («que se desvivía por el conde Oldofredi»). Brod animó a Kafka a escribir un diario del evento, que más tarde mostraría al editor de un periódico que publicó una versión resumida titulada: *Los aviones en Brescia.*

Justo un año después los dos amigos viajaron a París pasando por Núremberg. Kafka no era un compañero de viaje sencillo de manejar. En París tuvo una depresión y desaparecía para dar solitarios paseos y no abrumar al consternado Brod con su triste compañía. Sufrió un ataque de forunculosis y hubo de volver a Praga. Tras ver a un médico escribió a Brod sugiriendo que sus forúnculos podían ser de origen psicosomático: «Lo que yo creo, aunque evidentemente no se lo dije al doctor, es que lo que causó la erupción fueron los pavimentos de Praga, de Núremberg y, sobre todo, de París».

Al año siguiente Kafka y Brod viajaron juntos a Leipzig, por entonces la capital editorial de Alemania. Cuando Brod cerró desesperado la ventana de su cuarto a las cuatro de la madrugada, para dejar de oír el traqueteo de los carros y caballos que se dirigían a los mercados y el tintineo de los primeros tranvías, Kafka estaba tendido en la oscuridad sintiéndose «enterrado en vida». Algo después Brod enseñó algunos de los escritos de Kafka a un editor y se lo presentó a su amigo. El editor se mostró interesado en publicar una recopilación de cuentos de Kafka. Después Kafka y Brod fueron a Weimar, donde visitaron la casa de Goethe y Kafka vivió unos días infatuado con la hija del conservador. «Por fin de vuelta en casa, contacto definitivo sin comunicación real», escribió en su diario.

Por aquellos días Brod llevó a Kafka a ver el Teatro Yiddish de Praga. Resultó ser un suceso muy significativo en su vida, pues le hizo ver sus raíces. Su padre siempre se había mofado de las «reaccionarias» costumbres judías, pero en el Teatro Yiddish, el tema le empezó a interesar apasionadamente y puede que fuera inevitable que se prendara de su primera actriz.

Kafka ganaba un buen sueldo y podía escribir en su tiempo libre, pero era incapaz de romper con su familia y aún seguía viviendo en el hogar familiar. El resultado fue que se agudizaron los conflictos con su padre, que hacía gala de un exagerado «sentido común», tanto en sus aspectos reales como en los imaginarios. Su padre creía que la escritura era una terrible pérdida de tiempo y, en cierto, modo una afrenta a su dignidad de ignorante. Como diría el propio Kafka en un comentario lleno de incomprensión: «A mi padre solo le molesta verme sentado a la mesa a altas horas de la noche porque cree que trabajo demasiado». Kafka, por su parte, deseaba más que nada que su padre aceptara lo único que sabía que era totalmente inaceptable para él: su escritura. Los conflictos alcanzaron su punto crítico cuando la hermana mayor de Kafka, Eli, se casó con Karl Hermann y decidió usar el dinero de su dote para montar una fábrica en Praga. El padre de Kafka lo consideraba la fundación de una dinastía industrial y más tarde lo calificaría de la oportunidad ideal para convertir a su hijo fracasado en un exitoso hombre de negocios. La fábrica estaba en el suburbio oriental de Zizko, contaba con 25 trabajadores y 14 máquinas. Karl Hermann pasaba la mayor parte del tiempo viajando,

pues era el único comercial y dejaba la fábrica en manos de un encargado. Ni Karl ni el padre de Kafka se fiaban de él, pues estaban convencidos de que amañaba los libros en cuanto lo dejaban solo y dejaba vaguear a los trabajadores. Para evitar la ruina, el padre de Kafka decidió que fuera su hijo Franz quien se hiciera cargo de la fábrica en ausencia de Karl. Kafka, como siempre, permitió que le metieran en el asunto.

Es difícil imaginar a alguien menos dotado para llevar una fábrica que el hipersensible Kafka:

> Ayer en la fábrica. Las chicas con sus insoportables vestidos sucios y arrugados, el pelo despeinado como si acabaran de levantarse de la cama, la expresión fija de sus rostros debido al ruido incesante de las cadenas de montaje y otras máquinas, automáticas, evidentemente, pero con una impredecible tendencia a estropearse […] cuando llegan las seis y […] sueltan los pañuelos que llevan en torno al cuello y el pelo […] retrocedes hacia las grasientas cajas de embalaje para dejarlas pasar, sujetas el sombrero en la mano mientras te desean buenas tardes y no sabes qué hacer cuando alguna de ellas sujeta tu abrigo para que te lo pongas.

A principios del año siguiente era evidente que estaban perdiendo dinero con la fábrica y Karl empezó a insistir en que el padre de Kafka invirtiera más dinero. Hermann estaba furioso y echaba la culpa a su hijo. Kafka anotó en su diario: «Antes de ayer reproches por la fábrica. Una hora después estaba tumbado en el sofá pensando en tirarme por la ventana».

Cuando veía a Max Brod le contaba sus problemas. En una ocasión, mientras paseaban por las calles de Praga, Kafka se sumergió tanto en su catálogo de problemas que se puso delante de un coche que pasaba y casi lo atropella. El episodio suscitó la típica reacción kafkiana: «En aquel momento de hecho me enfureció no haber sido atropellado». Estaba tan excitado que al parecer pateaba el suelo con rabia y maldecía. Al verlo el conductor le insultó, sin darse cuenta de que Kafka estaba furioso consigo mismo por no haber acabado con su vida.

Las depresiones de Kafka eran cada vez más profundas. Como escribiera a su amigo Max:

> Permanecí mucho tiempo ante la ventana, apoyado en el cristal, y en cierta forma me hubiera gustado [saltar]. También es verdad que sobrevivir interrumpe menos mis labores de escritura que la muerte.

Por entonces Brod se estaba alarmando, pues creía que la posibilidad de que Kafka intentara suicidarse era muy real. Decidió actuar. A principios de octubre de 1911 escribió a la madre de Kafka, incluyendo la carta que su amigo le había escrito en la que hablaba de saltar por la ventana. La madre de Kafka se alarmó, pero incluso entonces decidió que no debía preocupar a su marido. Lo que sí hizo fue decir tranquilamente a su hijo que dejara de ir a la fábrica. Luego contactó en privado con el hermano de su cuñado, al que contrató para defender a Franz. Mientras, su esposo creía que Kafka se ocupaba a conciencia de la fábrica.

Para Kafka fue un milagro. Libre de su depresión suicida comenzó a escribir una novela titulada *América* (el título original era *La persona desaparecida*). La escribió casi entera entre octubre y noviembre de 1911. Por entonces terminó una de sus obras más

famosas, *La metamorfosis.*

Cuando empezó *América* Kafka mismo escribió: «Tras quince años de esfuerzos desesperados (excepto en raras ocasiones) esta es la primera obra que me ha inspirado confianza durante más de seis semanas». Este extraño brote de confianza en sí mismo tiene un efecto inquietante en el protagonista de la novela, Karl Rossmann, de 16 años. En muchos aspectos Karl es un reflejo del mismo Kafka, con su debilidad y su tenacidad. Pero aparecen ciertos rasgos nuevos y positivos que se reflejan en los momentos de optimismo más inocente de Karl y en las ráfagas de resentimiento que experimenta ante su situación.

El libro empieza cuando Karl Rossmann llega al puerto de Nueva York en un transatlántico. Le han enviado a Norteamérica con cajas destempladas por haber seducido a una criada virgen de 35 años y dejarla embarazada. Esto recuerda a la primera experiencia sexual de Kafka durante el caluroso verano de 1903, cuando era un estudiante de 20 años que preparaba sus exámenes. Al mirar por la ventana había visto a una dependienta que se asomaba a la ventana de enfrente y llamó su atención. Habían decidido salir y la encontró «una chica amable de buen corazón». A continuación se habían ido juntos a un hotel en el extremo opuesto del río. Kafka reaccionó ante el suceso de su característica manera ambivalente, esta vez con claros ecos de neurosis.

> Antes del hotel todo era encantador, excitante y vil; en el hotel no fue diferente. Y luego, ya de mañana, volvimos a casa atravesando el puente de Karlsbrücke [el famoso puente que cruza el río en el centro de Praga], seguía haciendo calor y aún era feliz, pero se debía exclusivamente a que al fin mi cuerpo saciado me dejaba en paz y a que me alegraba de que las cosas no fueran aún más viles, aún más sucias.

A pesar de experimentar esos sentimientos siguió saliendo con la chica, pero como esta tuvo que irse de vacaciones con sus padres no se enredó más. Resulta interesante la forma en que Kafka recuerda este episodio porque dice mucho de sus procesos mentales. Se negaba a dejarse desbordar por sentimientos positivos y reflejaba esa irresistible ambivalencia que resulta del conocimiento de sí mismo. Estamos ante el Kafka «maduro», pero es una madurez que casa mal con la neurosis. Sin embargo, en *América,* Kafka aún no había aprendido a asimilar su neurosis. La experiencia de Karl Rossmann con la criada Johanna es casi grotesca:

> Se acostó a su lado […] presionó su vientre desnudo contra el cuerpo del muchacho y hurgó tan asquerosamente con la mano entre sus piernas que Karl, agitándose, trataba de sacar la cabeza y el cuello de entre las almohadas; luego empujó su vientre varias veces contra él, y se sintió invadido de la sensación de que ella formaba parte de su ser y quizá fue ese el motivo del tremendo desamparo que entonces le embargó. Por fin había llegado a su propia cama llorando, tras escuchar repetidamente sus ruegos de que volviera a la habitación.

Cuando Kafka trabajaba en *América* por las noches, releer este pasaje le afectaba profundamente, hasta el punto de que «me ponía nervioso que mis sollozos pudieran despertar a mis padres, que dormían en la habitación contigua». Puede que Kafka despreciara el psicoanálisis al que calificaba de «error sin remedio», pero no cabe duda de que su conducta en este punto tiene un fuerte componente freudiano.

La América del *América* de Kafka refleja, desde el principio, su gran imaginación. Cuando Karl Rossmann

> estaba de pie sobre la cubierta del trasatlántico que entraba en el puerto de Nueva York, un improvisado rayo de sol pareció iluminar la Estatua de la Libertad, de manera que […] el brazo, que sujetaba la espada, se elevó como si lo hubieran estirado hacia arriba de nuevo.

La transformación de la estatua que porta una antorcha en otra que ase una espada es la clave de la *América* de Kafka, a la que describe como una tierra corrupta de cuento de hadas, algo así como una versión austrohúngara de la realidad. Esto dota a la novela de Kafka de fuerza, pero también de puntos débiles.

El primer capítulo, «El fogonero», es magistral, está lleno de sutiles insinuaciones y amenazas veladas que conviven con elementos de una ingenuidad incongruente. Cuando Karl Rossmann se prepara para desembarcar se da cuenta de que «ha olvidado su paraguas abajo». Baja a las cubiertas inferiores y se pierde «en las escaleras que se repiten sin fin, en los corredores con incontables vueltas que desembocan en una habitación vacía en la que hay un escritorio desnudo». Al final llega a la zona del personal y llama a la puerta de un camarote.

> «No está cerrado», gritó una voz desde dentro y Karl abrió la puerta con auténtico alivio. «¿Por qué aporrea mi puerta como un loco?», preguntó un hombre enorme sin apenas mirar a Karl. Entró un débil destello de luz diurna, la poca que quedaba después de que hubieran hecho uso de ella en las cubiertas superiores. En el camarote estaban apiñados una litera, un armario, una silla y el hombre, como si los hubieran almacenado.

Esta es la presentación del fogonero, un alemán, como Karl. Él y el fogonero empiezan a hablar y acaban tumbados juntos en la litera. Karl se entera de que el fogonero tiene muchas quejas contra el ingeniero jefe Schubal, un rumano, y decide ayudarle planteando su caso al capitán. La reunión entre el capitán, el sobrecargo, el ingeniero jefe y el desafortunado fogonero se ve interrumpida por la llegada del tío de Karl, Jakob, un senador de Estado Unidos que ha subido a bordo en busca de Karl. Cuando el senador intenta llevarse a su sobrino este exige:

> «¿Qué va a ocurrir ahora con el fogonero?» «El fogonero recibirá lo que merece», dijo el senador. «Se hará lo que el capitán considere justo. Creo que ya hemos hecho más que suficiente por el fogonero, opinión que cualquier caballero compartiría conmigo.»
>
> «Pero no se trata de eso en cuestiones de justicia», dijo Karl.

Al final, Karl acaba abandonando al fogonero a su suerte. Se va a vivir con su tío Jakob y a iniciar una nueva vida en América. Todo esto desemboca en una serie de picarescas aventuras que se narran en capítulos con títulos como «Una quinta en las afueras de Nueva York», «Camino a Ramsés», «Hotel Occidental» y «Un asilo». Tal vez fuera inevitable que la vida de un héroe de Kafka también acabara en desastre en la versión austrohúngara del Nuevo Mundo. Sus empleos y las relaciones que establece acaban mal, y así llegamos al último capítulo titulado «El gran Teatro integral de

Oklahoma». Aquí la novela cobra un aspecto claramente alegórico con algunos toques de ironía. El Teatro de la Naturaleza busca nuevos reclutas, a los que les dicen que se informen en un circuito de carreras cercano. Todo el proceso es una parodia del día del juicio final. Los reclutas firman en las casetas de los corredores de apuestas y los nombres de los elegidos aparecen en la pantalla mecánica que anuncia los ganadores. La novela termina cuando Karl coge el tren a Oklahoma y lo vemos viajando por las montañas por última vez.

«El fogonero» y «El gran Teatro integral de Oklahoma» son los dos mejores capítulos de *América,* pero el problema es que su estilo, forma e incluso intención son totalmente distintas. *América* es desigual, pero de entre los baches surge una voz profundamente original y con una gran fuerza imaginativa. Nadie escribía así en la Europa de 1911.

Cabe aplicar lo anterior a otra obra que Kafka estaba escribiendo por entonces, *La metamorfosis.* Pero en este caso no hay titubeos, es una obra maestra sorprendente escrita por un joven que acabó encontrando su propia voz. Como el Karl Rossmann de *América,* el Gregor Samsa de *La metamorfosis* tiene un defecto que le hace poco humano. Parece incapaz de sorprenderse por la situación en la que se encuentra. De hecho parece aceptarla sin hacer preguntas. Lo único que se pregunta es cómo solucionar la situación. En *América* este rasgo se convierte en un defecto literario que nos hace perder la fe en Karl. En *La metamorfosis* contribuye a hacer la situación del protagonista terriblemente plausible. Es la aceptación del horror.

Gregor Samsa se ha convertido en un insecto gigantesco y compartimos este conocimiento con él desde la primera frase. Es como si todo lo extraño que hay en el ser humano se hubiera encarnado en el terror y en la humillación que supone su existencia como insecto. También hay, como en *América,* algunos errores factuales. Por ejemplo, al principio del cuento Gregor intenta girar su engorroso cuerpo de insecto hacia un lado:

> Aunque se lanzara con todas sus fuerzas hacia este lado, siempre terminaba balanceándose y al final acababa siempre sobre su espalda. Lo intentó por lo menos cien veces, mientras cerraba los ojos para evitar la visión de sus patas que se agitaban continuamente, y solamente abandonó cuando empezó a sentir en el costado un ligero dolor, como de entumecimiento, desconocido para él.

Los entomólogos han señalado que los insectos no tienen párpados y por lo tanto no pueden cerrar los ojos. Nabokov llegó a decir que Samsa se había convertido en «un insecto con ojos humanos» lo que, unido al hecho de que se aferra a recuerdos y experiencias humanas, significa que «la metamorfosis aún no es completa». Esta percepción compensa con creces la pedantería de Nabokov. (Expande su análisis de la situación de Gregor alegando que «sus pequeña y numerosas patitas de hecho solo pueden ser seis o «no sería un insecto desde el punto de vista de la zoología».) Lo relevante de toda la metamorfosis de Gregor es que no se completa. Si se completara podría pensar y sentir como un insecto, no tendría que aguantar su terrible autoconciencia y no tendría ningún problema. En cambio es dolorosamente consciente de su condición como persona-insecto. Por fuera se transforma totalmente en un insecto (ojos aparte), pero por dentro sigue siendo un ser humano. Sin embargo hay pruebas que

demuestran que la metamorfosis se inicia también en su interior, como cuando Gregor, al intentar en vano girar de lado se da cuenta de que siente «un ligero dolor, como de entumecimiento, desconocido para él».

Puede que la apariencia de insecto de Gregor no sea más que la reificación del desprecio que Kafka experimentaba hacia sí mismo. Es un símbolo de cómo Gregor cree que le ven los demás. Kafka lleva su problema magistralmente un paso más allá, a través del cristal, por así decirlo. *La metamorfosis* se narra en tercera persona lo que da a esta fantasía autobiográfica una infundada objetividad. Nos permite empatizar con Gregor y entender sus sentimientos, así como los de los que le rodean en el claustrofóbico apartamento en el que se desarrolla la acción.

Gran parte de la fábula de Kafka narra la reacción de su familia ante el problema del hijo y el efecto que tiene en casa. Gregor mantenía a la familia, lo que había permitido al padre jubilarse y a su hermana Grete tomar lecciones de violín. Pero se quedan sin quien los mantenga, lo que obliga al padre a volver a trabajar.

Al principio, la amada hermana de Gregor, Grete, empatiza con su situación y se asegura de que come en condiciones. Pero no puede evitar que su apariencia la perturbe. Un mes después cuando entra en su habitación y le ve mirando por la ventana «no solo retrocedió, sino que saltó hacia atrás asustada y cerró la puerta de golpe». Gregor empieza a explorar sus posibilidades trepando por los muebles, las paredes y el techo.

> Le gustaba especialmente quedarse colgado del techo; era completamente distinto a estar echado en el suelo; se respiraba mucho mejor; el cuerpo se agitaba levemente; y en aquella especie de feliz abandono en que Gregor se encontraba allí arriba podía ocurrir que, para su sorpresa, se soltara sin darse cuenta, estrellándose contra el suelo, naturalmente.

Grete decide que deberían sacar los muebles de la habitación de Gregor para darle más libertad de movimientos. Pero la madre quiere dejar el cuarto como está de manera que «cuando vuelva lo vea todo como lo dejó». Grete consigue convencerla, pero cuando ella y su madre están sacando los muebles, Gregor sale de su escondite y trepa por la pared hasta su cuadro favorito que no quiere que se lleven. Al ver esa «enorme masa marrón sobre el papel de pared floreado», la madre se desmaya y en la confusión Gregor sale de la habitación detrás de su hermana.

Cuando el Señor Samsa vuelve de trabajar, Grete le dice que Gregor se ha escapado de su cuarto. El padre de Gregor intenta hacerle volver a la habitación tentándole con pequeñas manzanas rojas. «Una de las manzanas tirada con poca fuerza roza la espalda de Gregor y resbala por ella. Pero una segunda lanzada inmediatamente después le da de lleno en la espalda, abollándola». Esto supuso cambios:

> Aquella grave herida de Gregor, de la que tardó más de un mes en curarse –la manzana se le quedó incrustada en la carne, como un recuerdo visible de lo ocurrido, pues nadie se atrevió a quitársela–, pareció haberles recordado, incluso al padre, que Gregor, a pesar de su aspecto actual, tan deplorable y repugnante, seguía siendo un miembro de la familia y no se le podía tratar como a un enemigo sino que, por el contrario, era el deber de la familia aguantar, nada más que aguantar.

Pero el estado de Gregor empieza a deteriorarse. La manzana se infecta en su espalda y acaba «ccubierto de suciedad; hilos, pelos, restos de comida, le colgaban de la espalda y de los costados y los arrastraba por el suelo». Grete ya no limpia la habitación.

Los Samsa deben admitir huéspedes para sobrevivir y tres inquilinos con barba van a vivir al ya repleto apartamento. Una noche, cuando Grete empieza a tocar el violín, los inquilinos le piden que toque para ellos. Gregor se siente atraído por la música y se arrastra hasta la habitación. «¿Era él, pues, una bestia, seducida por música tan conmovedora?», se preguntaba a sí mismo. En ese momento uno de los huéspedes ve a Gregor; siente tanta repulsión que se enoja y anuncia: «En vista de las desagradables circunstancias que concurren en esta casa y en esta familia, en este preciso instante me despido». Los otros dos inquilinos le siguen.

En ese momento, Grete decide que debe deshacerse de «la criatura». Hasta Gregor mismo tiende a estar de acuerdo:

> Al igual que la hermana, estaba convencido de que tenía que desaparecer y su opinión al respecto era, si cabe, más categórica aún que la de la hermana. Permaneció en aquel estado, reflexionando vaga y apaciblemente, hasta que el reloj de la torre dio las tres de la mañana. Todavía sobrevivió a las primeras luces del alba, que asomaba por detrás de los cristales. Entonces su cabeza se hundió sin su consentimiento, y su hocico exhaló débilmente un último suspiro.

Por entonces la familia Samsa había tenido que despedir a la criada y contratar a «una limpiadora enorme y huesuda cuyo pelo blanco revoloteaba en torno a su cabeza». Rápidamente cogió la costumbre de meter la cabeza en la habitación de Gregor y llamarle amablemente: «¡Ven aquí, escarabajo inmundo!».

Pero cuando se asoma esa mañana le encuentra tirado, «pensó que no se movía a propósito y que se estaba haciendo el ofendido; le consideraba capaz de todo discernimiento». Le golpea con una escoba y descubre que ha muerto. Inmediatamente llama a la familia Samsa que entra para ver el cadáver. Cuando salen de la habitación de Gregor, «Todos tenían trazas de haber llorado; Grete apretaba el rostro de cuando en cuando contra el brazo de su padre».

Al final de la historia todos dejan la enrarecida atmósfera del apartamento. Tras la muerte de Gregor, la familia Samsa decide coger un tranvía y salir al campo. Parecen aliviados y deciden que «lo pasado, pasado está». Durante el viaje el señor y la señora Samsa comentan que su hija «se había convertido en una hermosa muchacha […] que ya era hora de que le buscaran un hombre bueno y formal».

En agosto de 1912, Kafka asistió a una fiesta organizada por Max Brod donde conoció a una mujer llamada Felice Bauer, ejecutiva de una empresa de manufacturas de Berlín. Era un puesto que pocas mujeres ostentaban por entonces y le brindaba una independencia inusual para la época. Tenía 25 años, cuatro menos que Kafka, aunque creía que parecía mayor que él. En palabras de Kafka: «Tenía una cara huesuda y vacía que hacía ostentación de su vacuidad […] nariz casi rota, rubia, bastante rígida, pelo poco atractivo y barbilla cuadrada». Luego se sentó a su lado y «por primera vez me fijé en ella con cierto detenimiento; allí, sentado, llegué a un juicio irreversible». Ella sería la

mujer de la vida de Kafka, a quien a lo largo de los siguientes cinco años escribiría más de mil cartas y postales, enviándole a veces hasta tres cartas al día.

Kafka decidió enseguida que quería casarse con Felice, entregarse a ella y llevar una vida normal. Pero había algo en él que le provocaba aversión este tipo de ideas. Le embargaba la preocupación al pensar en temas sexuales. La deseaba, pero tenía que colocarla en un pedestal, y al hacerlo la idea de tener relaciones sexuales con ella le resultaba repugnante. (Todo esto estaba ahí desde el principio como demuestran sus primeras reacciones al verla en la fiesta.) También sabía que Felice no estaba convencida de querer casarse con él, pero él insistía en ser «justo» con ella describiéndole sus peores cualidades. El resultado fueron frenéticas confesiones y sesiones de autoanálisis que Kafka volcaba en cartas aparentemente llenas de un exhaustivo y meticuloso conocimiento de sí mismo.

Pero puede que lo más importante para Kafka de su relación con Felice fuera que ella vivía en Berlín. Si hubiera vivido en Praga nunca le hubiera dicho lo que le dijo. Desde la distancia y por escrito podía dar rienda suelta a sus neurosis respecto a su relación con las mujeres y el matrimonio. Consideraba que lo que debía decidir en relación con Felice era si quería casarse (normalidad, hijos y huir de su padre) o escribir (que en cierto modo era su vida real, el único lugar donde podía «orar» e intentar aceptar su existencia). Esta dicotomía le llevó al éxtasis de la confesión y al paroxismo del autoanálisis… así como a una increíble logorrea epistolar. Se sentía capaz de confesar hasta la incertidumbre misma:

> […] ¿Alguna vez has sentido incertidumbre? ¿Has observado cómo, independientemente de los demás, se abren en tu interior diversas posibilidades que apuntan en direcciones diferentes proscribiendo, al hacerlo, todos y cada uno de tus movimientos? ¿Alguna vez te has limitado a desesperar de ti, sin dedicar el más mínimo pensamiento a nadie más?

Por entonces Kafka llevaba un diario en el que registraba las cosas cotidianas de su vida: visitas al café o al teatro, encuentros con Brod, etc. También hizo esquemas de libros que nunca escribió en los que proyectó escenas de su propia vida. En un pasaje hilarante describe cómo mandó hacerse un traje negro para poder ir a clases de baile. Va un sastre a su casa, pero a Kafka no le gusta el tipo de traje que sugiere el sastre y le propone algo totalmente diferente. El sastre dice no haber oído hablar nunca del tipo de traje que Kafka le describe. Pero Kafka lo ha visto en el escaparate de una tienda de segunda mano situada al otro lado de Old Time Square, e insiste en llevar allí al obstinado sastre para que lo vea. Sin embargo cuando llegan el traje ya no está en el escaparate, y sigue en el mismo tenor.

Kafka estaba perfeccionando un sutil talento para expresar su perplejidad existencial de una forma socarrona y a menudo absurda. Sus cartas a Felice le permitían dar salida a sus obsesiones neuróticas. Como en ellas podía dedicarse a un autoanálisis obsesivo reservaba para su diario una autoconciencia objetiva. Ambos talentos se habían fundido en *La metamorfosis,* pero seguían atrincherados en relatos familiares. En su siguiente obra trascendería este escenario intenso pero limitado, extendiendo su talento en ambas

direcciones. La temática se trata objetivamente de forma profundamente subjetiva y universal (de un modo inconfundiblemente kafkiano). De hecho el adjetivo *kafkiano* adquiere su significado más profundo y característico en la novela que Kafka empezó a escribir por entonces. Llevaría por título *El proceso.*

Sus primeras palabras nos sumergen directamente en el laberinto del que el protagonista trata de escapar durante toda la novela: «Alguien tuvo que calumniar a Josef K., ya que, sin haber hecho nada malo una mañana lo detuvieron». Estas palabras son objetivas, pero también heladoras, y nos damos cuenta inmediatamente de que estamos entrando en un mundo amenazador y de pesadilla. Sin embargo, según Max Brod, cuando Kafka leyó las primeras páginas de *El proceso* a él y a otros amigos, logró rápidamente que la audiencia se echara a reír. El temor de Kafka se trasluce en medio del cómico intento de hacerse un traje y era igualmente consciente de lo absurdo de un hombre arrestado por un delito que no había cometido y de sus infinitos intentos de llegar al fondo del asunto. Aunque nos centremos en la cara más oscura de nuestra condición nunca deberíamos dejar de lado lo absurdo, y la reacción más inmediata al absurdo es la risa. Teniendo esto en cuenta, podemos mirar atrás, hacia *América* o incluso *La metamorfosis* para comprobar que ambas obras están repletas de un humor profundo que tendemos a pasar por alto. La parodia del día del juicio final en las carreras es, en el fondo, una farsa satírica, y desde un punto de vista más amplio se podría decir que el relato de un ser humano transformado en un insecto gigante no es más que una pantomima. Siempre conviene recordar que cuando Kafka leía sus escritos los actuaba para que la gente se riera. El estilo aparentemente objetivo de sus fábulas y aventuras alegóricas admite múltiples reacciones y si ampliamos nuestra visión accederemos a toda una plétora de interpretaciones. Un insecto humano puede ser ridículo, trágico, una farsa, una parábola psicológica, una fábula filosófica… se puede leer lo que uno necesite sacar del relato. Aquí Kafka, al revelarse a sí mismo, nos permite entendernos a nosotros mismos, con suerte a nosotros mismos y a los demás. Cualquier interpretación de Kafka implica autorrevelación. Kafka se reía y puede que tuviera que hacerlo para protegerse a sí mismo convirtiéndolo en un juego. Pero es evidente que también se ríe de nosotros: ¿qué vemos reflejado en el espejo de sus obras?

El proceso se narra en un lenguaje transparente, carente de emociones, pero a medida que vamos leyendo nos damos cuenta de la importancia de lo abstracto y alegórico. El escenario original de la historia se va ampliando con sombras simbólicas que, poco a poco, van apoderándose de la escena. Aunque hay personajes, la atmósfera espiritual de *El proceso* recuerda a los lienzos del contemporáneo de Kafka, Giorgio de Chirico, el pintor grecoitaliano de desolados paisajes urbanos «metafísicos». En principio la novela de Kafka narra la historia de Joseph K., quien intenta averiguar por qué ha sido arrestado, pero poco a poco se va convirtiendo en la lucha de un joven contra las fuerzas elusivas y amenazadoras que determinan su destino.

Los dos oficiales que van a arrestar a Joseph K. a su apartamento afirman que «no están autorizados» para decirle por qué le arrestan. «El procedimiento ya ha comenzado y le informarán de todo cuando llegue el momento.» Pero eso es exactamente lo que no

ocurre. K. se pasa la novela yendo de sitio en sitio para intentar descubrir la naturaleza de su supuesto delito y saber de qué se le acusa. (Tras el principio Joseph K. se convierte simplemente en K. A Kafka parece gustarle más este modo de identificación más objetivo y eficaz.) En su búsqueda K. descubre que «hay tribunales en casi todos los áticos». Parece que tras la fachada del mundo cotidiano «hay una tribunal sumario en vista perpetua». Discute su situación con su casera, que considera su caso «algo erudito que no entiendo». Cuando comenta al oficial que no sabe de ninguna ley que haya violado, este le replica que «pronto se acostumbrará». Más tarde también habla de sus asuntos al pintor Tintorelli, quien le informa de que hay muchísimos jueces y de que, cuando te acusaban, nunca sobreseían el caso. Tintorelli dice al atónito K.: «Si pintase en un lienzo a todos los jueces juntos y usted se defendiera ante el lienzo, tendría más éxito que ante el auténtico tribunal». Como siempre, las afirmaciones de Tintorelli están abiertas a múltiples interpretaciones. Puede que Kafka sugiera aquí, que el arte podría permitirnos entender mejor la naturaleza de nuestro dilema que los hechos.

En un punto del relato K. se encuentra con un sacerdote en la catedral. Al principio este se dirige a K. desde el púlpito, como si estuviera pronunciando un sermón. Pero luego baja y dice a K. «Primero tenía que hablar contigo desde la distancia. Si no, me vuelvo muy influenciable y olvido mis obligaciones.»

K. se anima y cuenta al sacerdote:

> Eres una excepción entre todos los miembros del tribunal. Confío más en ti que en cualquiera de ellos, por muchos que conozca. Contigo puedo hablar con franqueza.

«No te engañes», dice el sacerdote y cuenta a K. una historia en forma de parábola que parece ser la clave de la trama. A veces se llama a esta parábola «Ante la ley» y supuestamente procede de los «Prefacios a la Ley», lo que da un indicio de su estatus semibíblico.

En la historia un hombre se aproxima a la puerta de la ley. Aunque está abierta, el ujier «con su toga con piel, su nariz respingona y su larga y fina barba de tártaro», no le deja entrar. El hombre se entera de que este ujier es solo el primero y de que, aunque consiguiera atravesar esa puerta, no hallaría más que otras puertas guardadas por ujieres aún más formidables, que tampoco le dejarían entrar. Esta situación sorprende al hombre que siempre había asumido que la ley estaba abierta a todos. Decide esperar hasta que le franqueen la entrada. El ujier le lleva una banqueta para que se siente. El hombre espera durante días que se convierten en años, pero no ocurre nada. Intenta incluso sobornar al ujier que acepta los sobornos sin reparos, pero informa al hombre que solo acepta los sobornos para que no piense que no lo ha intentado todo. Mientras espera, la actitud del hombre cambia: «En los primeros años maldecía su destino en voz alta, pero a medida que envejece se limita a hablar en susurros consigo mismo». A medida que pasa el tiempo «conoce hasta a las pulgas del cuello de piel del ujier». Al final, cuando siente que va a morir pronto, llama al ujier y le pregunta por qué no se ha acercado nadie a la puerta en todos los años que lleva esperando. El ujier le informa de que no había podido pasar nadie porque esa puerta era solo para él; y dicho esto cierra la puerta.

A continuación Kafka sugiere diversas interpretaciones contradictorias de su relato. Las explicaciones del sacerdote son tan enigmáticas como simples. Kafka nos invita a llegar a nuestras propias conclusiones. Aquí, más que en ninguna de sus obras, vemos lo que queremos ver. La profundidad de nuestra interpretación refleja la hondura de nuestra comprensión. Lo que Kafka quiere hacernos ver es que si creemos en alguna forma trascendente de justicia (metafísica o de cualquier otro tipo) veremos que nuestra falta de acceso a ella es parte de nuestra condición humana. O puede que la ley no exista y que todo intento de acceder a ella sea fútil, un desperdicio de nuestra vida. Lo único que sabemos con seguridad es que el hombre nunca comparece ante la ley.

Todo lo anterior es mucho más que el descubrimiento de algún tipo de destino objetivo que controla el mundo que nos rodea. A lo largo del relato, K. es significativamente libre. Puede dirigir su negocio, vivir su vida personal y realizar sus averiguaciones en torno al tribunal y a la naturaleza de su caso. En último término comprende la extensión de su falta de poder. Cuando finalmente entiende esto, ya no ofrece resistencia a su inevitable destino.

El final de *El proceso* es especialmente deprimente. «Una tarde antes del trigésimo primer cumpleaños de K.» llegan dos hombres a su alojamiento. «Era en torno a las nueve, cuando el silencio cae sobre las calles.» Ambos hombres llevan «levitas y sombreros de copa, son pálidos y regordetes». Acaban sacando a K. de la ciudad y cruzan los campos hasta «una pequeña cantera de piedra, lúgubre y desierta». Allí «la luna alumbraba todo con esa clara serenidad que no ofrece ninguna otra luz». Los hombres se quitan los sombreros de copa y «tras intercambiar algunas formalidades» quitan a K. la levita, el chaleco, la camisa y le tumban en el suelo. Entonces uno de ellos saca «un cuchillo de carnicero de doble filo, largo y delgado». K. ya se ha dado cuenta de que se trata de sus verdugos y sabe que esperan que coja el cuchillo y les haga el trabajo. Pero

> no estaba del todo a la altura de la situación, no podía relevar a los oficiales de sus tareas; la responsabilidad de este último fracaso era suya, pues no había reservado fuerzas para hacer lo necesario.

El final tiene un característico «toque kafkiano», ya que su omisión final no es un acto de desafío, sino de debilidad, aparentemente física pero también psicológica; la responsabilidad es de quien le ha privado «de la fuerza necesaria para el acto». Unos minutos después se pregunta a sí mismo:

> ¿Acaso había argumentos a su favor que había pasado por alto? Debía haberlos. La lógica es indestructible, pero no puede con un hombre que quiere seguir viviendo. ¿Dónde estaba el juez al que nunca había visto? ¿Dónde estaba el Alto Tribunal ante el que nunca había comparecido?

Uno de los ejecutores coloca sus manos en torno a la garganta de K. mientras el otro le clava el cuchillo en el corazón y lo gira dos veces.

> K. miraba a los dos con vista vacilante, mejilla contra mejilla, justo ante su cara, contemplando el acto final. «¡Como un perro!», dijo; era como si quisiera que la vergüenza del acto le sobreviviera.

En la novela se entrecruzan hábilmente lo alegórico y lo personal. Las circunstancias de K. se asemejan en ciertos aspectos reconocibles a las de Franz Kafka, y la mujer con la que mantiene una oscura relación se llama Fräulein Bürstner. Su nombre se acorta en el manuscrito original con las iniciales F. B., las mismas de Felice Bauer. Los sentimientos de culpa de K. son tanto los del autor como los de una parte significativa de la humanidad occidental. Cabe hallar los orígenes de esta culpa tanto en la «caída original» del judeocristianismo como en las represiones sugeridas por el psicoanálisis freudiano; de hecho parece formar parte de nuestra condición humana en aspectos muy profundos. Nuestra psicología occidental, nuestra religión, gran parte de nuestra filosofía, incluso de nuestra sociología y de ciertos aspectos de nuestros impulsos políticos parecen basarse en la existencia de la culpa generada por la represión o la falta de gracia; Kafka deja lugar para todas estas interpretaciones en *El proceso.* Se puede decir que la novela describe la imposibilidad por parte de su autor de asimilar la aplastante presencia de su padre: la vida en el hogar familiar era un «juicio» continuo. También puede pensarse que habla del destino de la humanidad, del destino de los judíos de Europa Central, hasta del destino de todos los austrohúngaros, viviendo bajo la destartalada burocracia omnipresente de un imperio en decadencia.

Estos aspectos políticos han llevado a muchos a considerar *El proceso* una obra profética, que presagiaba sucesos que tendrían lugar décadas después de la muerte de Kafka: el destino de Joseph K. sería el destino de los judíos en la Europa fascista de Hitler, era el primer pálpito del Holocausto. Otros, sometidos a la tiranía comunista, también reconocían su propio destino en el de Joseph K. La poetisa rusa Anna Ajmátova dijo cuando leyó a Kafka por primera vez en la era estalinista: «Escribía sobre nosotros».

No es fácil defender racionalmente este tipo de lecturas proféticas, por muy atractivas que resulten. Lo que hacía Kafka era más meritorio, pues dejaba su obra abierta a toda una plétora de interpretaciones. No hay en toda la voluminosa obra de Kafka prueba alguna de que previera los acontecimientos políticos que tendrían lugar a mediados del siglo XX. Por otro lado, su hipersensibilidad y su habilidad para universalizarla en obras como *El proceso* permiten hacer una lectura de horrores a gran escala que para él eran puramente personales. Ajmátova percibía lo que sentía Kafka y no al revés, por muy similares que fueran esos sentimientos.

Europa se sumió en la Primera Guerra Mundial poco después de que Kafka empezara a escribir *El proceso.* Muchos de sus amigos fueron llamados a filas durante la movilización general realizada en el Imperio austrohúngaro; no fue su caso. Su condición de funcionario semigubernamental, su mala salud y el hecho de que el ejército rechazara a la mayoría de los judíos, garantizaron su estatus de no combatiente: una nueva fuente de culpa. Durante la guerra los diarios de Kafka siguen tan centrados en sí mismo como de costumbre, pero sabemos por Brod que no le era indiferente lo que pasaba a su alrededor. Los sucesos del mundo real, sobre todo el colapso del Imperio austrohúngaro tras la guerra, dotaron de colorido a la obra de Kafka, aunque de esa forma indirecta tan típica de este autor.

Al menos, mientras escribía *El proceso* logró salir de la casa familiar, aunque fuera

temporalmente. Tenía 31 años y ganaba lo suficiente como para mantenerse, pero las relaciones que mantenía con su familia eran más conflictivas que nunca. Parecía adicto a su aflicción. A pesar de dedicar tanta energía a escribir *El proceso,* nunca interrumpió su voluminosa correspondencia con Felice Bauer, a la que confiaba sus miedos, sus esperanzas y hasta su amor. Se trata de un material psíquico que no transformó en el arte consumado de *El proceso,* pero una vez más parecía necesitar esta llaga sangrante. Más tarde su implacable autoanálisis le llevaría a concluir: «Escribir cartas es como relacionarse con fantasmas, no solo con el fantasma del receptor, sino también con el de uno mismo que surge de entre las líneas de la carta».

Durante los cinco años que duró su «relación epistolar» con Felice Bauer, solo se vieron durante algunas semanas, pero ese tiempo le suministró material suficiente para docenas de cartas más en la que intentaba explicar todo matiz de incomprensión que hubiera podido producirse. Se comprometieron dos veces y dos veces rompieron el compromiso. En una ocasión se fueron juntos de vacaciones y, en palabras de Kafka, sucumbieron «al mal de los instintos», una actitud que no parece muy propicia como base para un matrimonio. La relación se rompía una y otra vez, pero Kafka no era capaz de dejarla definitivamente. Al final tenía pesadillas en las que «yo gritaba por las calles sin parar y ella se aferraba a mí una y otra vez; una y otra vez las manos con garras de la sirena me golpeaban en los costados, los hombros y el pecho». Las palabras de Kafka resultan inquietantemente clarividentes. Por entonces su hipocondría dejaba paso a enfermedades reales. Había empezado a escupir sangre. Tuvo una hemorragia pulmonar y le diagnosticaron tuberculosis. La garra que se había «clavado en su pecho» no era un sueño; ahora tenía una razón irreprochable para informar a Felice de que su matrimonio era imposible y romper por última vez.

Pero la enfermedad no impidió que Kafka tuviera otros líos amorosos, por ejemplo, con la joven escritora checa Milena Jesenská. Se habían publicado algunas ediciones de los cuentos de Kafka en alemán y Milena escribió a Kafka pidiéndole permiso para traducir algunos al checo. Milena era una mujer independiente que vivía en Viena separada de su marido. Kafka inició otra voluminosa correspondencia, alternando encanto con confesiones, lo que aumentaba su intimidad. Tras ciertas vacilaciones por parte de Milena se encontraron en Viena. Milena era muy directa y logró calmar sus miedos. Pasearon juntos por el bosque e hicieron picnics. La hipocondría de Kafka y su delatadora tos parecían haberse desvanecido bajo la luz del sol. Estaban enamorados e hicieron el amor como amantes felices. Kafka llegó a admitir que era feliz; «fragmentos […] arrancados a la noche». Luego volvió a Praga. En medio de su correspondencia cada vez más frenética y llena de confesiones, Milena decidió que no podía abandonar a su marido, pero siguieron escribiéndose casi con la misma frecuencia de antes y Milena siguió interesándose por la obra del autor. Ella entendía al hombre y al artista que había en Kafka mejor que ninguna otra mujer, puede que mejor que cualquier otro ser humano con la excepción de Brod. «Él veía un mundo de demonios invisibles que hacen la guerra a los seres humanos indefensos y los destruyen.»

Por esos años Kafka publicó su recopilación de cuentos más atractiva y relevante, *En*

la colonia penal. Aquí Kafka une más que nunca lo personal y lo aparentemente profético en una parábola de un terrible realismo. Un explorador visita una colonia penal en una isla tropical, donde le piden que sea testigo de la ejecución de un prisionero. La historia es, en muchos sentidos, un reflejo de *El proceso,* que Kafka estaba escribiendo a la vez. En este caso el prisionero no tiene ni idea de qué delito ha cometido, no tiene la oportunidad de defenderse y ni siquiera sabe que lo han condenado. Le comparan con un perro como a Joseph K., pues se dice que parece «un pequeño perro manso». La historia no se cuenta desde su punto de vista, sino desde el punto de vista del explorador, que se ha visto involucrado en los acontecimientos inconsciente e involuntariamente.

El funcionario a cargo de la ejecución está especialmente orgulloso de la complicada máquina que utiliza para poner fin a la vida de los condenados a muerte y le enseña cómo funciona. Atan al prisionero boca abajo a una cama y una rastra vibrante hecha de agujas de cristal desciende lentamente sobre él clavando las agujas en su piel. Estas se ajustan para tatuar las palabras que componen la desconocida condena del prisionero en su espalda. El funcionario explica orgulloso:

> Hay dos tipos de agujas […]. Cada aguja larga va acompañada por otra más corta. La larga escribe y la corta lanza un chorrito de agua que va lavando la sangre, para mantener la letra siempre clara. […] Por supuesto no puede ser una inscripción simple; su fin no es provocar la muerte inmediata, sino en un lapso aproximado de doce horas; se calcula que el momento crítico se produce a las seis horas […] Usted ya ha podido comprobar que no es fácil descifrar la inscripción con los ojos; pero nuestro hombre la descifra con sus heridas.

La rastra tatúa todo su cuerpo y luego la máquina lo arroja a un hoyo.

El relato da un giro muy característico cuando el funcionario nota la desaprobación del explorador y suelta al prisionero. Decide demostrar el funcionamiento de la máquina personalmente. Permite que le aten a la cama y enciendan la máquina. Pero esta no funciona bien, y en vez de tatuarle un mensaje en la espalda empieza a desintegrarse y aplasta grotescamente el cuerpo del funcionario.

Aunque *En la colonia penal* contiene elementos sadomasoquistas innegables, que sin duda formaban parte de la psicología de Kafka, el estilo y la fuerza de la obra trascienden interpretaciones tan puramente personales. Es una parábola sobre el poder y el control; muestra el efecto de la ley en toda su crudeza. La racionalidad eficaz que late tras la ejecución se ve minada por la miseria de los procedimientos desde el principio. Kafka, insidioso, no ahorra al lector ni un ápice de la sangre y el vómito que implican. La suciedad es visceral y no se puede limpiar:

> Cuando el oficial hubo concluido su trabajo […] se dirigió luego al cubo de agua para lavarse las manos, descubrió demasiado tarde que estaba repugnantemente sucio, se entristeció porque ya no podía lavarse las manos y las hundió en la arena –este sustituto no le agradaba mucho, pero debió conformarse.

Al final la máquina devora de la forma más terrible al funcionario que cree en el sistema con sus engrasados mecanismos y efectos sofisticados. Lo único que demuestra su devoción es la brutalidad de la máquina. No se le tatúa ningún mensaje en la espalda

para que adquiera conocimiento; simplemente le acuchilla y apalea hasta la muerte. Las metáforas políticas son evidentes y apenas se ocultan; su presciencia resulta inquietante. Pone al descubierto la psicología de quienes perpetraron el Holocausto, de sus cómplices y del terror estalinista. Puede que Kafka no previera que iban a pasar cosas así, pero no cabe duda de que entendía *cómo* ocurrían estas cosas. Lo entendía porque sabía el sufrimiento que era capaz de padecer y generar un hombre en soledad.

Kafka debía ser consciente de este hecho, pero a veces parecía no serlo en absoluto. ¿Cómo cabe explicar si no que eligiera esta historia para enseñársela a su padre en un intento por justificarse a sí mismo, a su obra, a su existencia misma? Cuando se publicó *En la colonia penal* Kafka regaló una copia a su padre, quien le dijo con frialdad: «Ponlo sobre la mesilla». Estas frías palabras se quedaron grabados en la mente del sensible Kafka para siempre. En lo personal, el relato también es increíblemente clarividente. Ni cuando escribía la historia ni cuando se la regaló a su padre, sabía que este reaccionaría con tanta dureza de corazón y que este rechazo le marcaría durante los años siguientes. Sabemos que esto es lo que ocurrió por una carta que Kafka dirigió más adelante a su padre. Se trata de un documento psicológico que rebosa cierta tierna candidez. Haciendo un autoanálisis implacable pone al descubierto la laberíntica relación, real e imaginaria, con su padre y acaba confesando de forma derrotista: «La vida es algo más que un rompecabezas chino». La carta empieza como sigue:

> Querido padre:
>
> Una vez, hace poco, me preguntaste por qué decía que te temía. Como de costumbre, no supe qué contestarte, en parte precisamente por el miedo que me das, y en parte porque son demasiados los detalles que fundamentan ese miedo, muchos más de los que podría coordinar a medias mientras hablo. Y aún ahora, el intento de contestarte por escrito resultará muy incompleto…

Esta versión «incompleta» comprende más de 20.000 palabras y Kafka confiesa que «la magnitud del tema excede en mucho mi memoria y poder de raciocinio» (El padre de Kafka nunca leería esta carta. Kafka se la dio a su madre para que se la diera, pero ella decidió que el contenido le perturbaría y se la devolvió a su hijo.)

Kafka necesitaba estas incursiones en las fangosas aguas de la psicología profunda para allanar el camino a la lucidez objetiva, aunque astutamente engañosa, de sus obras literarias. Fue entonces cuando empezó a escribir la segunda de sus novelas, *El castillo.* Las primeras palabras de la novela fijan el escenario:

> Cuando K. llegó era noche cerrada. El pueblo estaba cubierto por una espesa capa de nieve. La colina del castillo se ocultaba, velada por la niebla y la oscuridad, y ni el más mínimo destello de luz delataba su presencia. K. permaneció mucho tiempo en el puente de madera que conducía desde la carretera principal al pueblo, contemplando un vacío aparente.

El «vacío aparente» que ve Kafka es la primera de las muchas incertidumbres de la novela. K. (esta vez una letra desde el principio) llega al pueblo diciendo que es un agrimensor contratado por las autoridades del castillo. Pero ¿acaso el castillo ha contratado un agrimensor? Surge la sospecha de que K. nunca fue contratado para ese

puesto y que de hecho está suplantando al agrimensor contratado por el castillo. El estatus de K. se cuestiona desde el mismo principio de la novela. Lo único que sabe, y lo único que sabemos nosotros, es que necesita algún tipo de reconocimiento oficial del castillo, cierto tipo de permiso para quedarse en el pueblo. Los tenaces intentos de llegar hasta las autoridades del castillo y obtener un permiso constituyen la trama principal de la novela. Pero son estas mismas autoridades las que frustran sus esfuerzos. A la mañana siguiente de su llegada, K. se siente decepcionado cuando ve por primera vez el castillo que se erguía sobre el pueblo:

> No era ni una antigua fortaleza ni una mansión moderna, sino una deplorable colección de innumerables edificios pequeños y abigarrados. Enjambres de cuervos volaban en círculos en torno a la única torre.

La novela transcurre en una atmósfera opresiva. Es lo más crudo del invierno, el pueblo está cubierto de nieve y casi todo sucede tras el anochecer, por lo general en interiores difusos.

Llegan dos asistentes para ayudar al agrimensor en su trabajo. Al parecer los envía el castillo, pero K. está esperando «a mis asistentes a los que he pedido que me sigan hasta aquí». Los dos asistentes, Arthur y Jeremia, parecen dos actores cómicos del Teatro Yiddish que tanto le gustaba a Kafka. No solo aportan cierto alivio cómico a la amenazante situación de K. en el pueblo, sino que nos hacen ver la vena irónica que recorre toda la novela (si no, tal vez la pasaríamos por alto). Como en *El proceso* el dilema de Kafka es, hasta cierto punto, absurdo. Aparte de ser un héroe muy desconcertado, la situación en la que se encuentra es ridícula. K. parece reconocer a sus «viejos asistentes» que, no solo llegan tarde, sino que además dicen no saber nada de agrimensura. Se sugiere que puede que no sean los asistentes de K., lo que a su vez implicaría que K. no es un agrimensor contratado por las autoridades del castillo.

K. debe trasladarse a otro hostal. El dueño le informa de que las habitaciones están «reservadas en exclusiva para los caballeros del castillo». Pero al final resulta que solo hay un hombre del castillo en la residencia, alguien de cierta importancia llamado Klamm. Aun así, informan a K. de «que el único sitio donde puede estar es en el bar».

Toda la novela está transida de erotismo, pues K. va conociendo a toda una sucesión de mujeres más o menos complacientes. En el bar del hostal K. conoce a una joven llamada Frieda, que está tras la barra sirviendo cervezas. A K. le pareció que «en cuanto sus ojos se encontraron su mirada tomó una decisión respecto a él». Como K. sigue empeñado en entrar en el castillo pregunta a Frieda si conoce a Klamm. Frieda ofrece a K. que le observe por un agujero que hay en la pared de su habitación.

> El señor Klamm estaba sentado ante una mesa situada en el centro de la habitación, su rostro iluminado brillantemente por una lámpara incandescente situada ante él. Era un hombre de estatura mediana, regordete y pesado. Aún tenía la tez tersa, pero las mejillas ya se veían algo fláccidas por la edad.

La ordinariez de Klamm en cierto modo añade algo más a la imprecisa amenaza de su poder y el del castillo. (Kafka entendía la banalidad del mal mucho antes de que se acuñara esa frase.) Al final K. se queda a solas con Frieda y se entera de que es la amante

de Klamm. Dejan dormir a K. bajo la barra del bar, pero más tarde Frieda se tumba a su lado. Frieda es un personaje independiente y sincero que parece estar basado en la amante de Kafka, Milena. Resulta significativo que sea el único personaje de la novela capaz de penetrar en el aura de aislamiento que rodea a K. A pesar de todo el autor mantiene su fuerte ambivalencia hacia las mujeres y la sexualidad. Frieda y K. se abrazan revolcándose juntos «entre la cerveza derramada y la basura acumulada en el suelo». Pero al mismo tiempo K. sentía que «se perdía a sí mismo o que viajaba por un país extranjero, más lejos de lo que hombre alguno había llegado nunca; un país tan raro que ni el aire tenía nada en común con el aire de su país natal». «Pasan horas» en ese estado y acaban rodando hasta la puerta de Klamm. Por entonces K.

> estaba tan hechizado que lo único que podía hacer era seguir y dejarse llevar. De manera que oír una voz profunda, autoritaria e impersonal llamando a Frieda desde la habitación de Klamm no supone un choque para K., sino que le proporciona un débil destello de alivio.

¡Una reacción realmente curiosa! Frieda promete a K. que nunca volverá con Klamm y golpea su puerta desafiante, gritando: «¡Estoy con el agrimensor!».

Las mujeres de las novelas anteriores de Kafka no eran más que objetos de deseo del personaje principal. K. tampoco había sido mucho más que un ente pasivo en *El proceso,* sin demostrar sorpresa o indignación por lo que le estaba pasando. En *El castillo,* el personaje principal adopta una actitud mucho más agresiva, sobre todo con los funcionarios que le impiden llegar al castillo. Se tiende a interpretar que el hecho refleja un aumento de la confianza de Kafka en sí mismo así como de su voluntad de hacerse con el control de su vida.

Los giros y volutas de la siempre frustrada búsqueda de K. prosiguen hasta la parte final de la novela, que termina tras una escena que no cierra el relato en absoluto. Es como si Kafka no hubiera encontrado la forma de terminar. Aunque resulte inaceptable desde un punto de vista estético o puramente literario deja la novela abierta a interpretaciones que de otra forma no se plantearían. Nos quedamos con la sensación de que una búsqueda así no tiene final posible. De hecho nuestra vida, mientras la vivimos, tiene un final abierto (si aceptamos que la muerte misma, el fin de nuestra experiencia está, por definición, más allá de nuestra experiencia). Según Max Brod, Kafka quería acabar su novela con K. en su lecho de muerte, agotado tras intentar acceder al castillo. Justo ante de morir recibe, al fin, permiso del castillo para vivir y trabajar en el pueblo.

El castillo ha dado lugar a todo tipo de interpretaciones, de las más profundas a las más absurdas. Así, se dice que el castillo es tanto la ambición de K. como su muerte (si aceptamos la versión de Brod); en su relación con el castillo aparece como un impostor y como un hombre permanentemente decepcionado. Una vez más la novela es muy personal (hallamos ecos de las incertidumbres latentes de Kafka, así como de su trato con Milena y otras mujeres) y a la vez tremendamente objetiva (en su alienación, sus alegorías del poder y su fabulación metafísica). Como siempre Kafka nos permite extraer nuestro propio sentido, el que brota de nuestras necesidades sociales, psicológicas, filosóficas o religiosas. Juega con todas ellas. ¿Cómo medimos el mundo en que

vivimos? ¿Acaso somos agrimensores? ¿Qué derecho tenemos a afirmar nada sobre nuestro estatus? ¿Por qué sentimos la constante necesidad de validar nuestra existencia?

Cuando Kafka terminó *El castillo* su tuberculosis había empeorado. Ya había tenido que prejubilarse del Instituto de Seguros de Accidentes de Trabajadores del Reino de Bohemia y vivía de su pensión. Mientras escribía pasó temporadas convaleciendo en diversos sanatorios. Tras una prolongada separación de Milena, en el verano de 1922, por fin dejó a su familia, salió de la asfixiante atmósfera de Praga y viajó a Berlín. Allí conoció a una atractiva joven judía sefardí de 19 años llamada Dora Dymant. Al parecer entabló inmediatamente relación con Kafka, pues entendía tanto su temperamento como sus cualidades. Luego recordó: «Kafka soportaba la carga de todo hombre solitario, que siempre está en relación con algo externo a él». En septiembre de 1922 compartían un pequeño apartamento en Berlín y estudiaban juntos hebreo. Kafka sabía que probablemente no le quedara mucho de vida, y antes de salir de Praga dio instrucciones a Brod para que destruyera sus obras literarias si él moría. Consideraba su traslado a Berlín «el mayor logro de mi vida». Aun así siguió escribiendo. Los dos cuentos que escribió en esa época, *La madriguera* y *Josefina la cantora,* son de los más conmovedores. Por entonces Alemania se había sumido en una «crisis de hiperinflación», la moneda prácticamente no valía nada, había que hacer largas colas para conseguir artículos de primera necesidad; hubo hambre en Berlín. Pero a pesar de todo, probablemente este periodo fuera la época de su vida en la que más cerca estuvo de ser feliz. Había logrado lo que creía imposible: podía escribir y estar con una mujer a la vez. Su relación con Dora era sincera y amorosa; ya no precisaba los lacerantes autoanálisis de sus actividades epistolares; estaban juntos, se necesitaban mutuamente, y por primera vez Kafka fue capaz de aceptar esa necesidad.

Sin embargo sería un respiro corto. La salud de Kafka empeoró rápidamente y en marzo de 1924 hubo de regresar a Praga y vivir con su familia. Su gran intento de liberación había fracasado. La tuberculosis se había extendido de los pulmones a la laringe y apenas podía articular palabra. En abril viajó con Dora a Viena e ingresó en un sanatorio. Solo podía comunicarse escribiendo notas. Aunque le suministraban morfina tenía tantos dolores que Kafka escribió en una nota a su médico: «Si no me mata, es usted un asesino». Kafka murió el 3 de junio, menos de dos meses después de salir de Praga. Llevaron su cuerpo de vuelta a la ciudad y Max Brod pronunció un discurso en su funeral, brevemente interrumpido cuando Dora se arrojó sobre la tumba de Kafka llorando desconsolada.

Epílogo

Enterraron el cuerpo de Kafka en el Nuevo Cementerio Judío en los suburbios orientales de Praga. En la sencilla lápida habían grabado su nombre: «Doctor Franz Kafka». A sus padres debió parecerles oportuno mencionar su doctorado en derecho, pero no su calidad de escritor. En 1931 murió su padre y fue enterrado junto a él. Tres años después murió su madre y también la enterraron con el resto de la familia. Los tres nombres quedaron inscritos en la misma lápida. Ni siquiera tras su muerte pudo Kafka escapar de su familia ni de su negativa a reconocer sus logros.

Sin embargo fueron afortunados. El Nuevo Cementerio Judío estaba en un terreno adquirido por la comunidad judía el siglo anterior para aliviar la falta de espacio en el barrio judío de la ciudad. La comunidad había comprado un terreno de tamaño considerable que cubriera las necesidades de sepelios en el futuro próximo. Cuando enterraron allí a la familia Kafka solo estaba ocupada parte del cementerio. Hoy grandes parcelas siguen vacías y nunca se llenarán. En 1938 los nazis invadieron Checoslovaquia y en el Holocausto subsiguiente destruyeron la cultura judía de Europa Central de la que había surgido Kafka. Las tres hermanas de Kafka perecieron en campos de concentración junto a sus primas y otros parientes. Milena también murió allí aunque no era judía; fueron sus ideas socialistas las que sellaron su destino. Felice Bauer, con quien Kafka mantuviera tan intensa correspondencia, se había casado en Berlín y logró huir a Norteamérica con las cartas de Kafka. Dora Dymant también escapó y murió en Londres en 1952. Max Brod llegó a Israel donde supervisó la traducción y publicación de los manuscritos de Kafka; murió en Tel Aviv en 1968 a la edad de 84 años.

Por entonces las obras de Kafka se habían publicado en la mayoría de las lenguas del mundo y se le empezaba a considerar uno de los mejores escritores del siglo XX. Su influencia fue seminal para otros dos grandes escritores del siglo, el argentino ciego Jorge Luis Borges y el irlandés exiliado Samuel Beckett. En su aislamiento y mitomanía personal, ambos asimilarían a Kafka, cada uno a su manera.

Pero la influencia de Kafka trasciende la literatura, ya que permea muchas otras esferas de la vida intelectual. Los psicólogos tenían un vasto campo de investigación en la fijación de Kafka con su padre; un hecho que, según muchos, «explicaba» tanto su vida como sus obras. Las revelaciones lúcidas y muy conscientes que hiciera Kafka sobre su vida sexual eran más leña para el fuego psicoanalítico. «Kafka en Psicolandia» se convirtió en un tópico para los analistas con aspiraciones literarias, que rivalizaban a la hora de elegir figuras clásicas como Edipo o Hamlet. En este caso Kafka tenía un punto positivo: al contrario que estos dos tipos fracasados de la literatura clásica, ¡Kafka existió de verdad!

Los surrealistas se apropiaron de Kafka de forma similar, dándole la bienvenida como hermano a su mundo del absurdo. Kafka demostró tener un efecto duradero y muy positivo sobre algunos pintores surrealistas. Los filósofos existencialistas franceses de moda tras la Segunda Guerra Mundial también consideraban a Kafka algo propio.

Resulta irónico que, de alguna forma, Kafka fuera el existencialista definitivo. Su vida entera puede leerse como una evasión de la «autenticidad», una noción simplista que le sacaba de quicio. Además, en sus libros nunca adopta explícitamente postura filosófica alguna. «Filosofías» del siglo XX menos exquisitas como el fascismo o el comunismo prohibieron rápidamente sus obras. Les entendía demasiado bien, a ellos y al mundo que habían creado. Se había tiranizado a sí mismo, imponiéndose una dictadura de la que nunca fue capaz de escapar. Las descripciones de sus intentos de huida son sus mejores obras de arte.

De las obras de Kafka

• En este pasaje de los *Diarios* de Kafka, discute con un sastre cómo debe ser un traje negro que quiere que le confeccione para poder asistir a clases de baile.

[…] Puesto que consideraba que una levita era una revolución temeraria de la que uno podría pasarse hablando para siempre sin llegar a decidirse nunca, decidimos optar por el esmoquin que, debido a su similitud con la tradicional chaqueta de espalda recta al menos me parecía aceptable. Pero cuando supe que el esmoquin llevaba chaleco bajo y que tendría que llevar una camisa almidonada, mi determinación casi excedió mis fuerzas; había que evitar algo así. No quería un esmoquin, pero si no había más remedio […] al menos buscaba uno que se pudiera abotonar hasta arriba. El sastre nunca había oído hablar de un esmoquin así, pero señaló, que al margen de lo que pretendiera hacer con una chaqueta de ese tipo, desde luego bailar no podría. Bien, pues no me lo pondría para bailar, de todas formas no quería bailar […] quería que me hicieran la chaqueta tal como la había descrito. La tozudez del sastre aumentaba por el hecho de que hasta entonces siempre me había sometido con vergonzoso apresuramiento a la toma de medidas para ropa nueva y a que, cuando me la probaba, no expresaba opiniones ni deseos. De manera que lo único que podía hacer […] era pasear con él por el Altstadter Ring [Plaza de la Ciudad Vieja] hasta llegar a una tienda de segunda mano en cuyo escaparate había visto durante un tiempo un esmoquin sencillo que me gustaba. Pero desgraciadamente lo habían retirado del escaparate y no pude verlo en el interior de la tienda por más que miré. No me atrevía a entrar en la tienda solo para mirar el esmoquin, de manera que volvimos discutiendo como antes […] Utilicé mi irritación con los pros y contras del argumento como excusa para despachar al sastre con algún pequeño encargo y una promesa indefinida sobre el esmoquin mientras […] me quedaba […] sin acceso a las chicas, sin un aspecto elegante y sin los bailes. La alegría que sentí pensando en ello me hizo sentir mal, y además temía haber hecho el ridículo ante el sastre como ningún cliente lo había hecho antes.

• Un pasaje de la sección «Ante la ley» de *El proceso* en el que el anciano lleva años sentado ante la puerta de la ley

Su vida se acerca a su final. A punto de morir, todo lo que ha experimentado en su estancia se condensa en su mente en una pregunta que nunca ha hecho al ujier, pero su cuerpo rígido ya no puede permanecer sentado recto. El ujier ha de inclinarse mucho para escucharle, pues la diferencia de tamaño se ha incrementado mucho en detrimento del hombre. «¿Qué quieres saber?», pregunta el ujier, «eres insaciable». «Todos intentan acceder a la ley», contesta el hombre, «¿cómo es que en todos estos años no ha solicitado el acceso nadie más que yo?». El ujier se da cuenta de que el hombre está al límite de sus fuerzas y le empieza a fallar el oído, de manera que susurra en su oreja: «Solo tú podrías

haber accedido por esta puerta, pues la puerta estaba ahí solo para ti. Ahora voy a cerrarla».

• Pasaje de *El castillo* en que K. se encuentra con sus dos asistentes

Cogió el farol de manos de su casera y les iluminó; se trataba de los hombres con los que ya se había encontrado. Se llamaban Arthur y Jeremia y le saludaron. Esto le recordó a sus días de soldado, días felices para él, y rio. «¿Quiénes sois vosotros?», preguntó mirando alternativamente a uno y otro. «Sus asistentes», contestaron. «Son sus asistentes», corroboró el casero con voz profunda. «¿Qué?», dijo K., «¿sois mis antiguos asistentes a los que pedí que me siguieran y a los que he estado esperando?». Ellos contestaron afirmativamente. «Eso está bien», observó K. tras una corta pausa, «habéis tardado mucho, sois unos vagos». «Esto está lejos», dijo uno de ellos. «¿Lejos?», repitió K., «pero acabo de cruzarme con vosotros y veníais del castillo». «Sí», contestaron sin dar más explicaciones. «¿Dónde están los aparatos?», preguntó K. «No tenemos», dijeron. «Los aparatos que os di», dijo K. «No tenemos nada», reiteraron. «¡Esto sí que es bueno!», dijo K., «¿sabéis algo de agrimensura?». «No», dijeron. «Pero si sois mis antiguos asistentes deberíais saber algo del asunto», dijo K. Ellos no contestaron. «Está bien entrad», dijo K. metiéndoles en la casa.

• Este pasaje procede de «Investigaciones de un perro» en el que el narrador en primera persona es un perro.

Mis preguntas solo son un estímulo para mí mismo. Solo quiero que me estimule el silencio que surge en torno a mí como respuesta definitiva. «¿Cuánto tiempo serás capaz de soportar el hecho de que el mundo canino, como van demostrando vuestros investigadores, está condenado al silencio y siempre lo estará?» Esta es la gran pregunta de mi vida, ante la cual las preguntas menores quedan reducidas a la insignificancia. Me la planteo a mí mismo y no le interesa a nadie más. Desgraciadamente puedo responderla más fácilmente que las menos importantes y más concretas. Probablemente muera en silencio y rodeado por el silencio, casi en paz y con compostura. A los perros nos han dado un corazón increíblemente fuerte y pulmones que no se pueden desgastar antes de tiempo por pura malicia; sobrevivimos a todas las preguntas, hasta a las nuestras, somos baluartes del silencio.

• Pasaje de las conversaciones que tuvo Kafka con Gustav Jonouch. Demuestran que, en su vida cotidiana, Kafka mostraba un interés más que pasajero por los acontecimientos de actualidad. En ese ámbito parece haber sido tan clarividente como en sus obras literarias.

Entré en el despacho de Kafka. No había nadie. Había papeles, dos peras en un plato, algunos periódicos que demostraban que estaba en el edificio. De manera que me senté en la «silla de las visitas» junto a su escritorio, cogí el *Prager Tageblatt* y empecé a leer.

Al poco rato entró Kafka.

—¿Has esperado mucho?

—No, he estado leyendo –dijo mostrándole mi artículo en el periódico sobre la Junta de la Liga.

Kafka hizo un gesto de indefensión.

—¿La Liga? ¿Acaso es una Liga de Naciones en algún sentido? Me parece que esta pequeña Liga de Naciones no es más que una tapadera para un nuevo campo de batalla.

—¿No cree usted que la Liga es una organización que promueve la paz?

—La Liga es la maquinaria para focalizar la batalla. La guerra continúa pero con otras armas. Los bancos ocupa el lugar de las divisiones; la capacidad de lucha de las finanzas ocupa el lugar del potencial de guerra de la industria. La Liga no es una Liga de Naciones; es una bolsa en la que juegan los distintos grupos de interés.

• Algunas entradillas típicas de los *Diarios* de Kafka que muestran toda la gama de sus preocupaciones y nos permiten vislumbrar su vida y su obra

Deseo de un sueño más profundo que disuelva más. La necesidad metafísica es la necesidad que nos lleva a la muerte.

19 de julio de 1921: Día lluvioso. Estaba en la cama y el ruido de la lluvia cayendo sobre el techo de la cabaña suena como si me golpearan en el pecho. Se forman gotas en los bordes de los aleros, tan mecánicamente como una fila de luces encendidas a lo largo de una calle. Entonces caen. De repente un anciano sale en desbandada por la pradera como un animal salvaje para tomar un baño de lluvia. El tamborileo de las gotas en la noche. Como si uno estuviera sentado en la caja de resonancia de un violín. Corriendo de mañana, la arena suave bajo los pies.

6 de enero de 1915: Por lo pronto he dejado *Maestro de pueblo* y *El ayudante del fiscal*. Pero soy incapaz de avanzar en *El proceso*. Pienso en la chica de Lemberg. La promesa de felicidad se parece a la esperanza en la vida eterna. Desde la distancia se puede mantener pero nadie se aventura más allá.

Había quedado con dos amigos para hacer un picnic el domingo, pero sorprendentemente me quedé dormido y se me hizo tarde. Mis amigos, que sabían lo puntual que suelo ser, fueron a mi casa sorprendidos, esperaron fuera un rato y luego subieron y llamaron a mi puerta. Me asusté, salté de la cama pensando solo en vestirme lo más rápidamente posible. Cuando salí de la habitación totalmente vestido, mis amigos manifestaron su alarma. «¿Qué tienes detrás de la cabeza?», gritaban. Desde que me había despertado notaba que algo me impedía reclinar la cabeza y lo toqué con la mano. Mis amigos, algo más calmados, me gritaban, «¡Cuidado no te hagas daño!», cuando mi

mano cayó tras mi cabeza sobre la empuñadura de una espada. Se acercaron, me examinaron y me condujeron hasta el espejo que había en mi habitación, desnudándome de cintura para arriba. En mi espalda había clavada una espada antigua y enorme de caballero con empuñadura en forma de cruz, pero el filo se había introducido entre mi piel y mi carne y no me hacía herida alguna…

No creo que haya nadie con un dilema interno similar al mío. Aun así puedo imaginar ese tipo de gente; pero pensar que el cuervo secreto aletea para siempre sobre sus cabezas, como sobre la mía, me resulta imposible.

[Día siguiente] Infancia eterna. La vida llama de nuevo.
¿Nostalgia del país? No está claro. El país suscita la añoranza, la añoranza infinita.

Indecisión antes de nacer. Si existe la transmigración de las almas todavía no estoy ni en el primer peldaño. Mi vida es una pura indecisión antes de nacer.

Cronología de la vida y época de Kafka

1883	Franz Kafka nace el 3 de julio en Praga, por entonces parte del Imperio austrohúngaro
1893-1901	Asiste al Instituto público alemán (Altstadter Staatsgymnasium)
1901	Empieza a estudiar derecho en la Universidad Alemana de Praga
1902	Conoce a Max Brod
1903	Primer vuelo a motor por los hermanos Wright
1906	Recibe el doctorado por la Universidad Alemana de Praga
1907	Trabaja para la compañía de seguros Assicurazioni Genrali
1908	Trabaja para el Instituto de Seguros de Accidentes de Trabajo del Reino de Bohemia, una organización semiestatal
1909	Visita París con Max Brod
1912	El *Titanic* choca con un iceberg y se hunde durante su viaje inaugural. Conoce a Felice Bauer e inicia una voluminosa correspondencia con ella
1914	Julio: Kafka inicia *El proceso,* asesinan al archiduque Fernando de Austria en Sarajevo y estalla la Primera Guerra Mundial. Kafka escribe *En la colonia penal*
1917	Problemas de salud obligan a Kafka a pedir bajas médicas intermitentes en el Instituto de Seguros de Accidentes de Trabajo del Reino de Bohemia. Ruptura definitiva con Felice Bauer
1918	La Primera Guerra Mundial termina en derrota para Alemania y Austro-Hungría. Colapso del Imperio austrohúngaro y creación del Estado independiente de Checoslovaquia. Kafka escribe *Carta al padre*
1919	Se jubila, con una pensión del Instituto de Seguros de Accidentes de Trabajo del Reino de Bohemia
1920	Inicia una relación con Milena Jesenská
1922	Último encuentro con Milena. Empieza a escribir *El castillo;* escribe *Investigaciones de un perro*
1923	Kafka vive en Berlín con Dora Dymant

1924	Kafka vuelve a Praga. Ingresa en el Sanatorio Kierling, cerca de Viena. Termina Su cuento *Josefina la cantora.* Kafka muere el 3 de junio y lo entierran en el Cementerio Praga-Straznice. Se publica en Leipzig su recopilación de cuentos *Un artista del hambre*
1925	Max Brod consigue publicar *El castillo* en Alemania
1926	Publicación de *El castillo*
1933	Hitler llega al poder en Alemania y proclama las primeras leyes nazis antisemitas Las obras de Kafka se prohíben en Alemania
1937	Hitler anexiona Checoslovaquia
1939-1945	Segunda Guerra Mundial durante la cual se acaba con la cultura judía de Europa Central y se aniquila a su gente. Mueren Milena Jesenská y muchos parientes de Kafka
Tras 1945	Max Brod organiza en Israel la publicación y traducción de los manuscritos restantes
1952	Muere en Londres Dora Dymant

Lecturas recomendadas

M. Brod, *Franz Kafka,* Da Capo Press, 1995 [ed. cast.: *Kafka,* Alianza, 1982]. Se trata de la primera biografía de Kafka escrita por su mejor amigo. Transmite muy bien la sensación de lo que significó conocer a Kafka y compartir sus ideas durante el tiempo que pasaron juntos en Praga y en las vacaciones. Aunque tienda a la hagiografía es un valioso documento que nos dice mucho sobre Kafka y sobre cómo se veía a sí mismo.

R. Hayman, *Kafka: a Biography,* Oxford University Press, 1982 [ed. cast.: *Kafka,* Editorial Argos Vergara, 1983]. Una extensa biografía literaria escrita por el más grande de los biógrafos británicos. Cubre todos los aspectos de la vida de Kafka, desde su vida y obras hasta el ambiente de Praga, la relación con su padre y su inabarcable correspondencia con Felice y Milena. El libro se deja leer, lo que no siempre ocurre con las obras sobre Kafka, y contiene muy buenas ideas desde el punto de vista psicológico y filosófico.

G. Janouch, *Conversations with Kafka,* New Directions, 1971 [ed. cast.: *Conversaciones con Kafka,* Destino, 2006]. En este libro Kafka se sincera con su joven amigo y admirador. Solían encontrarse a menudo cuando Kafka acababa de trabajar y Janouch tomaba nota de su conversación. Kafka parecía a sus amigos un sabio de sensibilidad única.

F. Kafka, *Diarios 1910-1923,* Schocken, 1988 [ed. cast.: *Diarios,* Debolsillo, 2006]. Son muy intrigantes y están llenos de segmentos que no tienen precio para ilustrar la forma de pensar y el aspecto de Kafka, así como innumerables principios desechados de obras inacabadas y observaciones sobre sus hábitos cotidianos. Pero no hay que buscar en los diarios al Kafka «real», que solo aparece en sus obras.

F. Kafka, *Cartas a Felice,* Penguin, 1978 [ed. cast.: *Cartas a Felice.* Nórdica, 2013]. Una correspondencia para acabar con la correspondencia. Se trata de cientos de páginas en las que Kafka describe y recupera todas sus neurosis e incertidumbres. He aquí un autoanálisis excepcional, todo lo lúcido que puede ser, aunque lo que no queda muy claro son las razones de esta lúcida autoexposición.

F. Jafka, *Cartas a Milena,* Random House, 1999 [ed. cast.: *Cartas a Milena,* Alianza, 2015]. Es una correspondencia menos neurótica, que refleja la salud mental y la fuerza de la destinataria. Al contrario que en las cartas a Felice uno tiene la sensación de que Kafka se dirige a su destinataria (por lo menos la mayor parte del tiempo). Este es Kafka intentando ser normal, pero no desmerece nada.

E. Pawel, *The Nightmare of Reason: A Life of Franz Kafka,* Vintage Books, 1985. Se trata del estudio moderno más interesante y simpatizante con Kafka. Contiene muchos

detalles fascinantes e ideas originales, sin descender a las interpretaciones tipo farsa cenagosa tan frecuentes en el caso de análisis académicos de la obra de Kafka.

J. P. Stern (ed.), *The World of Franz Kafka,* Holt, Rinheart and Winston, 1980. Selección de ensayos cortos redactados por críticos literarios de prestigio sobre muchos aspectos de la vida y obra de Kafka. Contiene treinta ilustraciones de Praga, de Kafka y de su familia. Uno puede ver por sí mismo donde ocurrieron los hechos; las imágenes ofrecen perspectivas nuevas pero también arrojan nuevas sombras.

Paul Strathern, escritor y académico, es uno de los más conocidos divulgadores del panorama editorial internacional. Autor tanto de novelas, biografías y libros de viajes, como de ensayos de divulgación, ha enseñado, como profesor universitario, matemáticas, filosofía y poesía moderna italiana.

90 MINUTOS

LITERATOS

TÍTULOS PUBLICADOS EN ESTA SERIE

Beckett en 90 minutos
Borges en 90 minutos
D. H. Lawrence en 90 minutos
Dostoievski en 90 minutos
García Márquez en 90 minutos
Hemingway en 90 minutos
James Joyce en 90 minutos
Kafka en 90 minutos
Nabokov en 90 minutos
Poe en 90 minutos
Tolstói en 90 minutos
Virginia Woolf en 90 minuto

Índice

Portadilla 2
Legal 3
Tolstói en 90 minutos 4
- Portadilla 5
- Contra 6
- Legal 7
- Introducción 8
- Vida y obra de Tolstói 10
- Epílogo 36
- De las obras de Tolstói 38
- Cronología de la vida y época de Tolstói 41
- Lecturas recomendadas 43

Poe en 90 minutos 45
- Portadilla 46
- Contra 47
- Legal 48
- Introducción 49
- Vida y obra de Poe 52
- Epílogo 75
- De las obras de Poe 77
- Cronología de la vida y época de Poe 80
- Lecturas recomendadas 82

Virginia Woolf en 90 minutos 84
- Portadilla 85
- Contra 86
- Legal 87
- Introducción 88
- Vida y obra de Virginia Woolf 90
- Epílogo 120
- Cronología de la vida y época de Virginia Woolf 122
- Lecturas recomendadas 124

Dostoievski en 90 minutos 126

Portadilla 127
Contra 128
Legal 129
Introducción 130
Vida y obra de Dostoievski 131
Epílogo 160
Extractos de las obras de Dostoievski 162
Cronología de la vida y época de Dostoievski 166
Lecturas recomendadas 168
D. H. Lawrence en 90 minutos 170
Portadilla 171
Contra 172
Legal 173
Introducción 174
Vida y obra de D. H. Lawrence 176
Epílogo 200
Extractos de las obras de D. H. Lawrence 202
Cronología de la vida y época de D. H. Lawrence 206
Lecturas recomendadas 208
Kafka en 90 minutos 210
Portadilla 211
Contra 212
Legal 213
Introducción 214
Vida y obra de Kafka 217
Epílogo 244
De las obras de Kafka 246
Cronología de la vida y época de Kafka 250
Lecturas recomendadas 252